Περιεχόμενα

Πρόλογος, Άγγελος Δελήβορριάς . . . 8
Χαιρετισμός στον καλλιτέχνη, Γιώργος Γρηγοριάδης . . . 10
Συνοδοιπόρος στο Δρόμο προς το Όνειρο, Ν. Θ. Κόλμαν . . . 12
Μικρή εισαγωγή για την έκθεση του Κυριάκου Κατζουράκη στο Μουσείο Μπενάκη,
Κωνσταντίνος Παπαχρίστου . . . 16
Η ζωγραφική θα ξανασώσει τον κόσμο; Ή: Ποντάροντας στο μαύρο, Μάνος Στεφανίδης . . . 20
Η αναγκαιότητα της Τέχνης, Ίαν Μέις . . . 80
Ζωγραφίζοντας *το Τέμπλο*, Χανς Λάνγκενφας . . . 202
Λέγοντας ναι – λέγοντας όχι στο δανειστή: Τα όρια της πράξης και της μοναξιάς,
Πέπη Ρηγοπούλου . . . 246
Ο σκηνογράφος Κυριάκος Κατζουράκης είτε: *Περί της ταπεινοφροσύνης του καλού κλέφτη*,
Γιάγκος Ανδρεάδης . . . 320
Χρονολόγιο . . . 357
Ατομικές εκθέσεις – Biennale . . . 365
Βραβεία . . . 366
Εκδόσεις . . . 366
Φιλμογραφία . . . 367
Ευχαριστίες . . . 369

Contents

Prologue, Angelos Delivorrias . . . 9
Saluting the artist, George Grigoriadis . . . 11
Fellow-traveller on the Way to the Dream, N. T. Colman . . . 14
Small introduction to Kyriakos Katzourakis's exhibition at the Benaki Museum,
Konstantinos Papachristou. . . . 18
Will painting save the world again? Or: Betting on black, Manos Stefanidis . . . 41
The necessity of Art, Ian Mayes . . . 83
Painting *Templo*, Hans Langenfass . . . 204
Accepting or refusing the lender: The line between action and loneliness, Pepi Rigopoulou . . . 247
The stage designer Kyriakos Katzourakis or: *The humility of the good thief*, Yangos Andreadis . . . 322
Timeline. . . . 357
Individual exhibitions – Biennale . . . 365
Awards . . . 366
Publications . . . 366
Filmography. . . . 367
Acknowledgments . . . 369

Πρόλογος

Για τους παλιότερους και τους συνομήλικους θαυμαστές του, για τους συνοδοιπόρους και τους ομοϊδεάτες του, η αναδρομική έκθεση του Κυριάκου Κατζουράκη θα είναι η πρέπουσα ανάκληση της μνήμης στις πτυχές μιας πολυδιάστατης δημιουργίας. Σε όσους όμως από τους νεότερους δεν έχουν εξοικειωθεί με το εικαστικό ιδίωμα των έργων του, είμαι βέβαιος πως θα αποκαλύψει τη βαθύτερη σημασία που έχει η σήμανση πολλών από τις όχι πάντοτε αισθητές πλευρές της τρέχουσας καθημερινότητας. Αναφέρομαι ενδεικτικά στη μνημείωση της ανθρώπινης μορφής και στη σχέση της με το περιβάλλον, στους πολύπλοκους μηχανισμούς, σύμφωνα με τους οποίους εναλλάσσονται ταχύτατα οι πρισματικές όψεις της βιωμένης πραγματικότητας, στην αδιόρατη θλίψη που τυλίγει, σαν καταχνιά, τα στιγμιότυπα ενός καθόλου ηρωικού κόσμου. Θα τους επιτρέψει ακόμα να ανακαλύψουν τον εσωτερικό ειρμό ο οποίος διαπερνά την εμβέλεια της πρόσληψης και συνέχει την πιεστική ανάγκη του ζωγράφου να καταγράψει τα επεισόδια που συναρθρώνουν, σαν αδιάσπαστη ενότητα, τις πηγές των εμπνεύσεών του. Ίσως, μάλιστα, και να διακρίνουν πώς υπερασπίζεται κανείς σήμερα μαχητικά την πίστη του στην κοινωνική αποστολή της καλλιτεχνικής προσφοράς. Μια καθαρά ιδεολογικών προϋποθέσεων πράξη αποκλειστικά ατομικής ευθύνης.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, άλλωστε, ο Κατζουράκης ερεθίζει την περιέργεια της ευαισθησίας, ξυπνώντας το ενδιαφέρον για οτιδήποτε και οσοδήποτε ταπεινό ή φαινομενικά ασήμαντο μπορεί να συμβαίνει τριγύρω μας: για τους ανθρώπους και τα πάθη τους, τη φύση και τις μεταμορφώσεις της, τις ταλαντευόμενες αξίες των πραγμάτων, όλες τις μεταξύ των συντελεστών της ζωής άμεσες ή έμμεσες συμπτώσεις. Την ερεθίζει, επιπλέον, για τη διαρκή του ανικανοποίητη αναζήτηση. Μια επιτακτική, θα έλεγα, ανάγκη της συνείδησης να διακρίνει και να αποτυπώσει την αλήθεια όσων βιωμάτων την έχουν σφραγίσει, έστω και αν την καλύπτουν οι επιστρώσεις του εφήμερου με τις κατά καιρούς διαφορετικές του εκτιμήσεις. Δεν αμφιβάλλω καθόλου, ωστόσο, ότι τον υποψιασμένο θεατή της εκθέσεως θα μαγνητίσει κυρίως η ηθελημένη αντιφατικότητα των εκφραστικών καταβολών του καλλιτέχνη, αν όχι η εμφατικά υποδηλωμένη αναγνώριση των οφειλών του σε ένα κοινό ταμείο πνευματικής και συγκινησιακής εμπειρίας. Πιστεύω, δηλαδή, πως θα τον συνεπάρουν οι ευδιάκριτες αναφορές που ανιχνεύονται στις υπαινικτικές οπωσδήποτε εκτονώσεις των καταθέσεών του, είτε παραπέμποντας στο παρελθόν της ζωγραφικής τέχνης είτε αντλώντας από τα διδάγματα του κινηματογράφου και την παράδοση της φωτογραφίας. Τη δοκιμασία της έκφρασης, την αγωνία της μάλλον, δεν τη χρωματίζει, εντούτοις, κάποια νοσταλγία για τα περασμένα. Γιατί τα έργα του, καθώς μας παραπέμπουν ευθέως στη συνεχή αντιπαράθεση της αυτογνωσίας με τα σημερινά προβλήματα του ανθρώπου, του χώρου και του χρόνου που μας περιβάλλει, αφυπνίζουν υποδόρια και τη συναίσθηση της ευθύνης μας απέναντι στις αβέβαιες προοπτικές ενός σκοτεινού μέλλοντος.

Από τα παραπάνω πρέπει να έγινε κατανοητό ότι ο ουσιαστικότερος ίσως λόγος για την οργανωτική δικαίωση της εκθέσεως έχει να κάνει με την εμψύχωση και τη δόνηση της δημιουργίας του Κατζουράκη από ένα σπάνιο υπόδειγμα ζωγραφικού ήθους. Οι επισκέπτες της έκθεσεως θα κατανοήσουν και τους λόγους για τους οποίους, κλείνοντας το σύντομο αυτό σημείωμα, αισθάνομαι την υποχρέωση να ευχαριστήσω από καρδιάς όλους όσους συνετέλεσαν στην πραγματοποίησή της και στην έκδοση του καταλόγου της: τον Μάνο Στεφανίδη ειδικότερα, τον Γιώργο Γρηγοριάδη ξεχωριστά, τον Κωνσταντίνο Παπαχρήστου και τους συνεργάτες του Μουσείου Μπενάκη, πρωτίστως όμως τον ίδιο το ζωγράφο που μας τιμά.

Άγγελος Δεληβορριάς

Prologue

For his older fans and those the same age as him, for his fellow travellers and the likeminded, Kyriakos Katzourakis's retrospective exhibition will be the most fitting recollection of the aspects of a multifaceted creation. To those, however, among the younger ones who are not familiar with his works' artistic language, I am certain it will reveal the deeper significane of the indication of many of the not always perceptible aspects of today's daily life. To name but a few, the monumentalization of the human form and its relationship with the environment, the complex mechanisms according to which the prismatic aspects of the experienced reality alternate rapidly, the imperceptible sadness that shrouds the snapshots of a world that is not in the least bit heroic. Moreover, it will allow them to discover the inner train of thought that penetrates the range of reception and holds together the artist's pressing need to record the episodes that help bring together his inspiration sources into an unbreakable whole. In addition, they may also discern how one today actively defends his faith in the artistic creation's social mission. An act that is clearly dependent on ideological stipulations of an exclusively personal responsibility.

It has already been mentioned, after all, that Katzourakis arouses the curiosity of sensitivity, awakening an interest for everything that might be happening around us, no matter how humble or ostensibly unimportant: people and their passions, nature and its transformations, the fluctuating value of things, all direct or indirect coincidences permeating ourlives. Moreover, he arouses it for his constant insatiable quest. I would say it is the conscience's imperative need to discern and to record the truth of all those experiences that have sealed it, even though they may be concealed by the layers of the transient, with its occasionally varying estimations. I don't doubt for a second, however, that the knowledgeable viewer of the exhibition will be mesmerized mainly by the deliberate contradictions of the artist's expressive roots, if not by the emphatically implied recognition of his debt towards a joint spiritual and emotional experience register. I believe, in other words, that the viewer will be fascinated by the obvious references detected in his definitely suggestive testimonials, either referring to the past of the art of painting, or drawing from the teachings of the cinema and the photography traditions. The ordeal of expression, or, more aptly, its anguish, nevertheless, is not tinted by a nostalgia for the past. Because his works, as they directly point us towards the constant contradiction between self-knowledge and the current problems of man, space and the time that surrounds us, also subcutaneously awaken our sense of obligation towards the uncertain prospects of a bleak future.

It must have become clear from the above that probably the most important reason that justifies the organization of this exhibition has to do with the encouragement of Katzourakis's creation by a rare example of artistic ethos. The visitors to the exhibition will also comprehend the reasons for which, closing this brief note, I feel obliged to thank by heart all those who contributed to its realization, as well as to the publication of its catalogue: Manos Stefanidis, especially; George Grigoriadis, individually; Constantine Papachristou and the associates of the Benaki Museum; first and foremost, though, the artist himself, for doing us the honour.

Angelos Delivorrias

Χαιρετισμός στον καλλιτέχνη

Η διαφύλαξη της εικαστικής κληρονομιάς στη χώρα μας, η ανάδειξη και η παρουσίασή της είναι ο στόχος της Πινακοθήκης Γρηγοριάδη. Βέβαια όλα τα μουσεία είναι ανοιχτά στους νέους. Εμείς προχωράμε περισσότερο: Παροτρύνουμε και ωθούμε το νεανικό κοινό να επισκεφτεί την Πινακοθήκη. Οι επισκέψεις σχολείων, τα εργαστήρια που κάθε φορά διοργανώνονται γι' αυτές τις επισκέψεις, οι ξεναγήσεις, τα εικαστικά μαθήματα, διαμορφώνουν το ιδιαίτερο στίγμα μας.

Δεν είναι τυχαίο ότι ο χώρος που επιλέχτηκε για να στεγαστεί βρίσκεται στο Δήμο Ηρακλείου Αττικής, την αυτοδιοίκηση του οποίου υπηρετούμε για δεκαετίες. Κατά τη γνώμη μας έπρεπε να δημιουργηθεί ένας αποκεντρωμένος χώρος πολιτισμού, ο οποίος δεν θα εξοικειώνει με την τέχνη μόνο τους δημότες της περιοχής. Νιώθουμε ότι κερδίζουμε το στοίχημα όταν φιλότεχνοι από όλη την Αθήνα επισκέπτονται την Πινακοθήκη.

Έτσι δημιουργήσαμε έναν ζωντανό εκθεσιακό χώρο. Για εμάς το μουσείο δεν είναι συνώνυμο του μαυσωλείου. Αντιλαμβανόμαστε την Πινακοθήκη ως έναν χώρο στον οποίο φιλοξενείται μια πληθώρα από δραστηριότητες, όπως διαλέξεις, προβολές ταινιών, κοντσέρτα και συζητήσεις. Προσπαθούμε να συνδέσουμε, κάθε φορά, την τρέχουσα έκθεση που φιλοξενούμε με τις κοινωνικές αφορμές που τη γέννησαν. Η τέχνη αποτελεί πάντα ένα κοινωνικό γεγονός και αυτό αναδεικνύουμε. Χρειαζόμαστε μια πινακοθήκη ανοιχτή στο κοινό, που να αποτελεί τη βάση μιας ευρύτερης συζήτησης ανάμεσα στον καλλιτέχνη, το κοινό και την κοινωνία. Δεν το κρύβουμε: μας ενδιαφέρει μια τέχνη που αγωνιά για τη μοίρα αυτού του τόπου, που συνδέεται άμεσα με τους αγώνες της κοινωνίας.

Το έργο του Κυριάκου Κατζουράκη είναι τέτοιο: από τα σπουδαστικά χρόνια μέλος της «Ομάδας Τέχνης Α'», ιδρυτικό μέλος της ομάδας «5 Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» την περίοδο της δικτατορίας και στη συνέχεια της Ευρωπαϊκής Ένωσης Καλλιτεχνών EUROPA 24. Το έργο του είναι πάντα δεμένο με την κοινωνία και χαρακτηρίζεται από την κριτική ματιά του. Αυτή η κριτική θέαση είναι εμφανής, όχι μόνο στην εικαστική του δημιουργία, αλλά και σε όλα τα πεδία καλλιτεχνικής έκφρασης στα οποία εμπλέκεται, όπως στο Θέατρο, τη Μουσική, τη Σκηνογραφία, τη Φωτογραφία και τον Κινηματογράφο, και είναι τελικά πολιτική πράξη. Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία δεν μπορεί παρά να είναι πολιτική πράξη, αλλιώς δεν αντιστοιχεί στην ανθρώπινη φύση.

Είμαστε υπερήφανοι που συμμετέχουμε στη διοργάνωση της αναδρομικής έκθεσης του Κυριάκου Κατζουράκη, της οποίας ένα πολύτιμο μέρος φιλοξενούμε στους χώρους της Πινακοθήκης ταυτόχρονα με το εμβληματικό Μουσείο Μπενάκη.

Γιώργος Γρηγοριάδης

Saluting the artist

The aim of the Grigoriadis Gallery is to safeguard our country's artistic heritage, as well as to promote and present it. All museums, of course, are open to young people; however, we take it one step further: We urge and encourage the younger audience to visit the Gallery. School visits, the workshops organized each time for these occasions, the tours, the art lessons, they all help us shape our individual character.

It is not a coincidence that the space chosen for the Gallery is located in the Municipality of Heraklion, Attica, under whose bylaws we have been operating for decades. In our opinion, it was imperative that a cultural zone be created away from the centre; its aim should be to familiarize everyone with art and not just the area's residents. We feel we have achieved our goal, since the Gallery is visited by art lovers from all over Athens.

Thus we created a live exhibition space. To us, a museum is not a synonym for mausoleum. We regard the Gallery as an area which hosts a plethora of activities, such as lectures, film screenings, concerts and discussions. We try each time to link the current exhibition with the social occasions that triggered it. Art is always a social event and it this that we emphasize. We need a gallery that is open to the public, one that will constitute the base of a more general discussion between the artist, the audience and society. We don't hide the fact that we are interested in an art that agonizes over the fate of this land, which is directly connected with the struggles of society.

Kyriakos Katzourakis's work fits this profile: a member of "Omada Technis A" since his student years, a founding member of the team "Five New Greek Realists" during the Junta and later of the European Artists' Group "EUROPA 24". His work is always relevant to society and is characterized by his critical eye, which is obvious not only in his paintings, but also in all sectors of artistic expression with which he chooses to involve himself, such as Theatre, Music, Stage Design, Photography and Cinema, and is, ultimately, a political act. Every artistic creation cannot but be a political act; otherwise it doesn't correspond to human nature.

We are proud to be participating in the organizing of Kyriakos Katzourakis's retrospective exhibition, a valuable part of which we are hosting in the Gallery's areas, in parallel with the Benaki Museum.

George Grigoriadis

Συνοδοιπόρος στο Δρόμο προς το Όνειρο

Ο Κυριάκος Κατζουράκης αναμφίβολα είναι ένα από τα σημαντικά κεφάλαια της ζωγραφικής, όμως εγώ θα καταθέσω ορισμένα αποτυπώματα βημάτων στο ταξίδι που με συνεπήρε το βλέμμα του, ο έρωτάς του, η ψυχή του και η κρίση του!

Ο Κυριάκος είναι παρών σε όλες τις ονειρικές περιδιαβάσεις για την αναζήτηση ενός ελεύθερου χωροχρόνου. Ουτοπική φυγή σαν το «όνειρο της Υρμίνης στην Αθήνα». Αναπάντεχα να απομακρύνεται η μπλε γυναικεία φιγούρα του και πάντα να είναι παρούσα για να εναποθέτει την πιθανότητα της νίκης.

Ένα βράδυ τολμήσαμε να του προτείνουμε την ιδέα αυτοαναίρεσής μας ώστε να επαναπροσδιοριστούμε με αφορμή την προετοιμασία ενός νέου φαρμάκου, η «τρέλλα» μας υπαγορευόταν από την ορμή και το πάθος του καινούργιου. Επισκεφθήκαμε τον Κυριάκο στο ατελιέ του και του μιλήσαμε λίγο πριν τη μετατροπή της ίασης σε εμπορικό προϊόν... Δεν χρειάστηκε να πούμε πολλά. Τα λαμπερά του μάτια, η φωτιά της ψυχής του, η πάλλουσα ερωτική διάθεσή του εξέφρασαν πριν από το «ναι» την υλοποίηση του σχεδίου. «Θα δημιουργήσω ένα κουτί τέχνης, θα το ρίξω στα πιράνχας του εμπορίου, θα ηρεμήσω τα ακατανίκητα πάθη, θα μαγέψω με ήχο, φως και χρώμα, θα εγκλωβίσω τις αδηφάγες εντάσεις, θα μεταφέρω τη νίκη του υγιούς ενάντια στο ασθενές παντού». «Θα ζωγραφίσω τη νίκη της Κάτιας με το δόρυ κατά της κακιάς αρρώστιας». Ζωγράφιζε χωρίς καμβά και πινέλα και μας ταξίδευε πιο πέρα, πιο ψηλά και πιο βαθιά απ' αυτό που φανταστήκαμε. Δεν γνωρίζω σε πόσες μνήμες καταχωρήθηκε η λευκή φιγούρα που κοιτάζει στον ουρανό αντιμαχόμενη τη φρικτή ανισορροπία του κατακόκκινου αίματος της κραυγής, όμως η δύναμη του εγχειρήματος χαράκτηκε ως καταιγίδα ανατροπής σ' όσους μπορούν να ελπίζουν ότι τα «ξυπόλυτα τάγματα» θα συναντήσουνε κάποτε τη «θάλατα-θάλατα»...

Το «ζευγάρι» του παραπλανά, παρασύρει και εγκλωβίζει τον ανυποψίαστο παρατηρητή άλλοτε στο «ατελιέ του Φουκώ», άλλοτε στο «κουτί της τέχνης», άλλοτε στο «δωμάτιο της ίασης» μα πάντοτε παρακινώντας συνοδοιπόρους στο στήσιμο-ξεστήσιμο τμημάτων ασήκωτων tableau...

Το 1989 στο Παγκόσμιο Συνέδριο Ψυχιατρικής, ο πρόεδρός του καθηγητής Κ. Στεφανής σκέφθηκε να τιμήσει τους καλεσμένους του, σημαντικούς, διεθνούς κύρους καθηγητές Ψυχιατρικής, με χαρακτικά ζωγραφικής. Ο Κυριάκος Κατζουράκης ζωγράφισε τρία θέματα: «Οιδίποδας», «Νάρκισσος» και «Έρως και Ψυχή». Τα περιορισμένα αντίτυπα αυτών των έργων του κοιτάνε κατάματα χιλιάδες ασθενείς που επισκέπτονται τα ιατρεία των θεραπευτών τους και θέλω να πιστεύω αγκαλιάζουν ενίοτε τα ανομολόγητα ερωτήματα που θέλουν να θέσουν στην εσωτερική τους Σφίγγα.

Ο Κατζουράκης είναι «θεραπευτής» γιατί το μέγεθος του έργου του, το εύρος των εκφράσεών του και το βάθος των αναζητήσεών του συμβαδίζει με τους ανά τον κόσμο κατατρεγμένους. «Εκείνο που μ' απασχολεί περισσότερο είναι ένας άνθρωπος που τον εμποδίζουν να βαδίσει» (Ν. Χικμέτ). Διεισδύει στα μουντά, μικρά, πολυπληθή δωμάτια των στριμωγμένων ψυχών ως άγγελος χτυπώντας τις στην πλάτη ενώ με το άλλο χέρι του κρατάει το πινέλο και σημαδεύει το φως! Απ' τις γρίλιες, απ' τις σπασμένες τζαμαρίες, απ' τις ρωγμές στο ταβάνι, απ' τη λάμπα που κρέμεται γυμνή, απ' τη ματιά της αγαπημένης, εισχωρεί μέσα μας η πιθανότητα της αναλαμπής, η «περιπέτεια της ζωγραφικής»...

Κοιτάζω το πρωτοσέλιδο στο «Αντί», 25 Νοεμβρίου 1994, «Ο Κεμάλ που ήπιε μαύρο γάλα κείνο το πρωί» κάνει το τελευταίο του γεύμα, από πίσω η ηλεκτρική καρέκλα τον περιμένει. «Όταν βλέπω το glamour να μπαίνει στο χωράφι μας, όταν η ζωγραφική αυτάρεσκα διακοσμεί την πόλη μας, σκέφτομαι: τι δουλειά έχω εγώ;» αναφέρει στη συνέντευξή του στον Ηλία Κανέλλη και το Τέμπλο του ζωντανεύει και κινείται στο χρόνο ϊνα καλύψει οπουδήποτε πάνω στη γη ό,τι καταστράφηκε «με φωτιά και με μαχαίρι», η πίστη στο δίκαιο του ανθρώπου. Τα πρόσωπα του Τέμπλου αντικατοπτρίζουν τον πόνο των ψυχών τους, των μαρτυριών τους.

Το τέμπλο της σύγχρονης εκκλησίας...

Ποιος γυρεύει τον άλλο,
ποιος φωνάζει – ακούς;
Δεν έχουν εξημερωθεί τα τέρατα, μ' ακούς;
Κι είναι ο χρόνος μια μεγάλη εκκλησία, μ' ακούς;
(Ο. Ελύτης)

Ταπεινός, Συναισθηματικός, Ευφυής, Διορατικός, Αριστερός... μ' αυτά τα χρώματα ανασαίνει δίπλα στον ανήμπορο, κατατρεγμένο, αδικημένο συνάνθρωπό του...

Αυτός είναι «Ο Δρόμος προς τη Δύση» του Κυριάκου Κατζουράκη και θεωρώ ιδιαίτερα τυχερό τον εαυτό μου που μοιράστηκε μαζί μου ψήγματα του ταξιδιού του προς το όνειρο. Γιατί χωρίς ίσως να το αντιλαμβάνεται, το μικρό παραθυράκι που μου είχε ανοίξει ο ιερέας πατέρας μου συλλέγοντας τυπωμένους πίνακες σε περιοδικά, ημερολόγια, διαφημιστικά φαρμάκων... ζωγράφων όπως ο DaVinci, Caravaggio, Raphael, ο Κυριάκος μού το μετέτρεψε σε πανοραμική ματιά στη ζωή.

Υ.Γ. Το ταξίδι συνεχίζεται και μετά την αναδρομή! Άλλωστε εκείνη την αυγουστιάτικη νύχτα με πανσέληνο στις «θαλασσινές σπηλιές» εναποθέσαμε τους λυγμούς της Κάτιας, που κατέθεσε στις «Κυθηραϊκές Ημέρες» του Ν. Παπαγαλάνη τα ανεξάντλητα ψυχικά της αποθέματα! Παρακαταθήκη για τα μελλούμενα...

Ν. Θ. Κόλμαν
Ιανουάριος 2013

Fellow-traveller on the Way to the Dream

Kyriakos Katzourakis undoubtedly represents one of the most important chapters in art; I, however, will endeavour to record some of the footprints from the journey he led us on with his eyes, his love, his soul and his disposition!

Kyriakos is present in all dreamy saunterings on the quest for a spacetime that is free. A utopian escapade, just like "Hyrmina's dream in Athens." His female figure in blue unexpectedly moving away, but always being present to consign the possibility of victory.

One night we dared suggest to him the idea of our self-negation, in order to redefine ourselves, on the pretext of the preparation of a new medicine; our "madness" was dictated by the desire and the passion for the new. We visited Kyriakos in his studio and talked to him just before the remedy was turned into a commercial product... We didn't have to say much. His sparkling eyes, the fire in his soul, his pulsating amorous spirit betrayed his agreement with the plan, even before he had said anything. "I will create an art box, I will throw it to the commercial piranhas, I will assuage the overwhelming passions, I will enchant through sound, light and colour, I will encage the covetous tensions, I will impart the triumph of health against sickness everywhere." "I will paint Katia's victory with the spear against the evil sickness." He painted without canvas or brushes and he took us on a journey farther, higher and deeper than what we had imagined. I know not in how many minds this white-clad figure was imprinted, the one that looks at the sky debating the horrible imbalance of the cry's scarlet blood; the power of this endeavour, however, was etched as a storm of subversion on those who can hope that the "barefoot battalions" will someday come across their own personal "Shangri-La."

His "couple" misleads, entices and entraps the unsuspecting spectator, sometimes in "Foucault's studio," other times in the "art box," other times still in the "healing room," always, however, urging fellow-travellers to set up and dismantle the parts of heavy tableaus...

In 1989, at the World Congress of Psychiatry, its president, professor K. Stefanis, had the idea to honour his guests, important professors of Psychiatry with worldwide prestige, by offering them engraved paintings. Kyriakos Katzourakis painted three themes: "Oedipus," "Narcissus" and "Eros and Psyche." The limited copies of these works of his look squarely in the eye thousands of patients who visit their doctors' surgeries and I want to believe that they sometimes embrace the unconfessed questions they want to pose on their inner Sphinx.

Katzourakis is a "healer" because the magnitude of his work, the range of his expressions and the depth of his quests is in accord with those persecuted worldwide. "What concerns me the most is a person who is not allowed to walk" (N. Hikmet). He penetrates the small, grim, populous rooms of the cramped souls patting them on the back like an angel while holding in his other hand the paintbrush, aiming towards the light! Through the blinds, though the broken glass partitions, through the cracks on the ceiling, through the bare light bulb, through the eyes of the loved one, awakens in us the possibility of a glimmer, the "adventure of painting..."

I look at the front page of "Anti," of November 25, 1994; "Kemal, who drank the black milk that morning" is having his last meal, behind him the electric chair awaits. "When I see glamour entering our field, when art self-complacently adorns our city, I think: what am I doing?" he said while interviewed by Ilias Kanellis, and his Templo comes alive and moves in time in every place, in order to cover that which has been destroyed "with fire and knife," the belief in man's righteousness. The faces of the Templo reflect the pain in their souls, in their testimonies.

The chancel screen (*templo*) of the modern church...

Who seeks the other,
who calls, hear.
They haven't tamed the beast, do you hear me?
And time is a great church, do you hear me?
(O. Elytis)

Humble, Emotional, Intelligent, Intuitive, Leftist... with these colours he stands beside every helpless, persecuted, wronged fellow man of his...

This is Kyriakos Katzourakis's "Way to the West" and I consider myself especially lucky that he shared with me fragments of his journey toward the dream. Because, possibly without realizing it, Kyriakos turned into a panoramic view of life the small window that my priest father had opened for me, collecting prints of paintings in magazines, calendars, medicine advertisements... of painters such as Da Vinci, Caravaggio, Raphael.

P.S. The journey continues even after the flashback! After all, that August full-moon night at the "sea caves" we consigned Katia's tears, who deposited in the "Kytherian Days" of N. Papagalanis the inexhaustible resources of her soul! A consignment for things to come...

N. T. Colman
January 2013

Μικρή εισαγωγή για την έκθεση του Κυριάκου Κατζουράκη στο Μουσείο Μπενάκη

Η τέχνη του Κυριάκου Κατζουράκη έχει χαρακτηριστεί κατά καιρούς ως «πολιτική», «καταγγελτική» και «κοινωνική», όρους στους οποίους με ευκολία μπορεί κανείς να καταφύγει αν θέλει να ξεμπερδέψει με ασφάλεια, χωρίς να εντρυφήσει στην ουσία του έργου. Η ενεργός συμμετοχή του καλλιτέχνη στη δημιουργία της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, μαζί με τους Γιάννη Βαλαβανίδη, Κλεοπάτρα Δίγκα, Χρόνη Μπότσογλου και Γιάννη Ψυχοπαίδη, και τα έργα που προέκυψαν από αυτή τη συνεργασία δικαιολογούν εν μέρει αντίστοιχες κατατάξεις, δεν λένε όμως όλη την αλήθεια.

Πράγματι, στα χρόνια μέχρι την αναχώρηση για την Αγγλία (1972) είναι εμφανείς στην τέχνη του Κατζουράκη αφενός οι επιδράσεις του κριτικού ρεαλισμού και αφετέρου οι συνέπειες μιας έντονα πολιτικοποιημένης περιόδου, με αποκορύφωμα τη χούντα των συνταγματαρχών. Η κριτική διάθεση, συνδυασμένη συχνά με ευδιάκριτη ειρωνεία και σατιρικό πνεύμα, είναι ξεκάθαρη. Στα έργα της περιόδου αυτής εκφράζεται η πρόθεση για επικοινωνία με το κοινό, για το ξύπνημα της συλλογικής συνείδησης, για τη συστράτευση, εντέλει, απέναντι στη νέα πραγματικότητα που καθημερινά επιβαλλόταν όλο και πιο αυταρχικά, όλο και πιο ολοκληρωτικά.

Η Αγγλία υπήρξε για τον Κατζουράκη εκτός από καταφύγιο και μια αποκάλυψη ενός νέου κόσμου. Η μετάβαση από το αυταρχικό καθεστώς της Αθήνας, που είχε ήδη συμπληρώσει πέντε χρόνια, στις συνθήκες απόλυτης ελευθερίας του Λονδίνου, θα ήταν από μόνο του καταλυτικό γεγονός για έναν νέο καλλιτέχνη. Πέρα από αυτό, οι επισκέψεις στα μουσεία και η γνωριμία με τους σπουδαίους ζωγράφους του παρελθόντος, οι επαφές με τις σύγχρονες τάσεις της τέχνης και φυσικά η εμπειρία των σπουδών σε ένα εντελώς διαφορετικό περιβάλλον, δημιουργούν με τον καιρό ένα ισχυρό υπόβαθρο. Επιπλέον, η παραμονή στο Λονδίνο συντέλεσε στην επανεκτίμηση των ελληνικών «προτύπων» του, όπως ο Τσαρούχης, ο Κόντογλου και ο Θεόφιλος. Η διαδικασία αυτή δεν προέκυψε από μια νοσταλγική αναζήτηση της χαμένης ελληνικότητας, αλλά ήταν καρπός μιας προσπάθειας συγκερασμού στοιχείων από δύο διαφορετικούς κόσμους, κάτι που από τότε απασχολεί συνεχώς τον Κατζουράκη.

Η επιστροφή του στην Ελλάδα συνδέεται με την προσπάθειά του να αναδείξει τις σχέσεις της ζωγραφικής με άλλες τέχνες (φωτογραφία, κινηματογράφος, θέατρο, ποίηση, λογοτεχνία) και τη δυνατότητα σύγκλισής τους σε ένα ολικό έργο. Στο πλαίσιο αυτό ξεκινά σημαντικές συνεργασίες με ανθρώπους από άλλους χώρους εκτός της ζωγραφικής. Το έργο που σηματοδοτεί όχι μόνο την ευόδωση της προσπάθειας, αλλά και την απόφασή του να καταλήξει σε επιλογές που τον συνοδεύουν στη δουλειά του ως σήμερα είναι το *Τέμπλο – Οίκος Ενοχής* (1991-1994).

Το *Τέμπλο*, ένα μνημειώδες συνολικό έργο που συνταιριάζει τη ζωγραφική, το θέατρο, τον κινηματογράφο και τη μουσική, διαμορφώνει τη σχέση του Κατζουράκη με το παρελθόν και την Ιστορία. Παρά την ιδεολογικά φορτισμένη μορφή του, το *Τέμπλο* απεκδύεται τη θρησκευτικότητά του και γίνεται ο φορέας της προσωπικής θρησκείας. Ο δημιουργός του γράφει ότι είναι αφιερωμένο στο μαρτύριο μιας γυναίκας. Ωστόσο, από τις εικόνες με τους Κούρδους στο κάτω μέρος μέχρι την εμβληματική μορφή του Άγγελου Ελεφάντη, και από την ιερόσυλη είσοδο του επισκέπτη στο εσωτερικό του μέσω της Πύλης στον πίνακα με τη σταύρωση της γυναίκας, το *Τέμπλο* αποτελεί τόπο λατρείας της ατομικής και της συλλογικής Μνήμης. Υπό το πρίσμα αυτό, είναι ένα έργο κατεξοχήν πολιτικό, πολύ περισσότερο από τα έργα της περιόδου της δικτατορίας τα οποία «κατέταξαν» τον Κατζουράκη στους πολιτικοποιημένους ζωγράφους.

Στην *Προσωπογραφία* (1997-1998), η οποία αποτελεί τη συνέχεια του *Τέμπλου*, ο Κατζουράκης, με άξονα ένα κείμενο του Διονύση Καψάλη, συνδυάζει ξανά τη ζωγραφική με το θέατρο. Εδώ, όπως και στο *Τέμπλο*, κεντρική ιδέα είναι η ζωή και τα πάθη της γυναίκας. Την επόμενη χρονιά (1999) ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος του *Δρόμου προς τη Δύση*, με τον υπότιτλο *Ιερά Οδός*, και το 2001 το δεύτερο, με τον υπότιτλο *Η Περιπέτεια της Μετανάστευσης*. Στα έργα αυτά, όπου συνυπάρχουν η

ζωγραφική, η φωτογραφία, το θέατρο και ο κινηματογράφος, ο Κατζουράκης θέτει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του τους μετανάστες. Ο μετανάστης αντιμετωπίζεται με τη φιλοσοφική έννοια του Ξένου, του ανθρώπου που είναι διαφορετικός, έξω από το ασφαλές περιβάλλον των υπολοίπων και εν δυνάμει απειλητικός. Είναι ο άνθρωπος που είναι έξω από το δικό μας σύστημα αξιών και ο τρόπος με τον οποίο θα αντιμετωπιστεί καθορίζει το επίπεδο όχι μόνο του ατόμου, αλλά και όλης της κοινωνίας. Ο μετανάστης, ειδικά, είναι ένας ξένος συχνά κυνηγημένος, φοβισμένος και θύμα εκμετάλλευσης, φορέας εν τέλει μιας τραγικής εμπειρίας η οποία μόνο αν γίνει κομμάτι της δικής μας ζωής μπορεί να κατανοηθεί.

Από το 2001 που ολοκληρώθηκε *Ο Δρόμος προς τη Δύση* μέχρι σήμερα, δώδεκα χρόνια μετά, το έργο δυστυχώς είναι πιο επίκαιρο από ποτέ. Μέσα στις συγκλονιστικές συνέπειες της κρίσης που βιώνουμε τα τελευταία χρόνια, η διαφορά «Εαυτού» και «Ξένου» γίνεται όλο και πιο έντονη, γεγονός εν μέρει δικαιολογημένο. Το μεγαλύτερο πρόβλημα, που ελάχιστα ως τώρα έχει συζητηθεί, είναι η σταδιακή μετάλλαξη ενός δημοκρατικού λαού σε μήτρα βίαιων και μισαλλόδοξων συμπεριφορών. Καθημερινές επιθέσεις και δολοφονίες εναντίον μεταναστών περνάνε στα ψιλά των εφημερίδων και αγνοούνται από τα δελτία ειδήσεων της τηλεόρασης, ειρηνικές πορείες διαμαρτυρίας πολιτών μετατρέπονται σε βίαιες συγκρούσεις με την αστυνομία, ένα νεοναζιστικό κόμμα πλησιάζει το 10% του εκλογικού σώματος, ενώ η ψήφος σε αυτό βαφτίζεται «διαμαρτυρία». Ακόμη πιο ανησυχητική, όμως, είναι η απάθεια με την οποία οι περισσότεροι παρακολουθούμε όλα αυτά, χωρίς αντίδραση, χωρίς φωνή, παρά μόνο με φόβο, αποστροφή και ίσως αμηχανία.

Η έκθεση του Κυριάκου Κατζουράκη στο Μουσείο Μπενάκη δεν μπορεί βέβαια να αλλάξει όλα αυτά που συμβαίνουν. Ωστόσο, δύο τουλάχιστον έννοιες που τον βασανίζουν όλα αυτά τα χρόνια μπορούν να αλλάξουν τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε τα πράγματα. Η πρώτη είναι η Μνήμη, ως αναγκαία προϋπόθεση για την πρόοδο του ανθρώπου και του πολιτισμού. Η δεύτερη είναι η Ενσυναίσθηση, η ικανότητα να τοποθετούμε τον εαυτό μας στη θέση του πάσχοντος και να βλέπουμε τον κόσμο με τα δικά του μάτια. Η μεταφορά αυτών των εννοιών από το θεωρητικό επίπεδο στην καθημερινή πρακτική ίσως μπορέσει να οδηγήσει στην αφύπνιση της κρυμμένης ευαισθησίας μας και στην αποκάλυψη, εν τέλει, της χαμένης αξιοπρέπειάς μας.

Κωνσταντίνος Παπαχρίστου

Small introduction to Kyriakos Katzourakis's exhibition at the Benaki Museum

Kyriakos Katzourakis's art has at times been classified as "political," "accusational" and "social," terms which can easily be used by someone who wants to get it over with conveniently, without having to delve into the work's essence. The artist's active participation in the creation of the New Greek Realists team, along with Yannis Valavanidis, Cleopatra Digka, Chronis Botsoglou and Yannis Psychopaidis, as well as the works created as a result of this collaboration, partially justify such classifications, they don't, however, present the whole truth.

Indeed, in the years that preceded his departure for England (1972), Katzourakis's art was obviously influenced on the one hand by critical realism and on the other hand by the consequences of a period heavily affected by political events, the most important being the Colonels' Coup. A tendency for criticism, often combined with discernible irony and a satirical mood, is obvious. The works of this period express his intention to communicate with the audience, as well as an awakening of the collective consciousness and finally a synergy against the new reality that was imposing itself more and more each day in an authoritative and ever-consuming manner.

Apart from providing a refuge, England also revealed a new world to Katzourakis. The transition from Athens' authoritarian regime, which was already counting five years, to London's total freedom, would have been a catalyst in itself for a young artist. Apart from that, the visits to museums and the acquaintance with the great painters of the past, the contact with art's modern tendencies and, of course, the experience of studying in a wholly different environment, in time created a solid background. Moreover, his sojourn in London contributed to his re-evaluating his Greek "role models," such as Tsarouchis, Kontoglou and Theophilos. This procedure did not stem from a nostalgic quest for the lost "Greekness," but was the result of an effort to combine elements from two different worlds, something that has concerned Katzourakis ever since.

His return to Greece is connected with his effort to bring out the relationship between painting and other arts (photography, cinema, theatre, poetry, literature) and the possibility of merging them into one work. In this context he embarks on important collaborations with people from other fields, besides art. The work that marks not only the culmination of the effort, but also his decision upon choices that still mark his work today, is *Templo – House of Guilt* (1991-1994).

Templo, a monumental work which combines painting, theatre, cinema and music, forms Katzourakis's relationship with the past and with History. Despite its ideologically charged form, *Templo* sheds its piousness and becomes the bearer of a personal religion. Its creator writes that it is dedicated to one woman's ordeal. However, from the Kurds depicted on the bottom to the emblematic form of Angelos Elephantis and from the visitor's sacrilegious entrance to the interior through the Gate to the painting depicting the woman's crucifixion, *Templo* constitutes a worship area for the individual and collective Memory. Seen from this view, it is a predominantly political work, much more that those of the dictatorship period, which classified Katzourakis among the politicized artists.

In his *Portrait* (1997-1998), which is the continuation of *Templo*, Katzourakis again combines painting and theatre, based on a text by Dionysis Kapsalis. As in *Templo*, here also the main idea is a woman's life and ordeals. The following year (1999) sees the completion of the first part of *The Way to the West*, with the subheading *Iera Odos*, and 2001 sees the second part, with the subheading *The Adventure of Immigration*. In these works, where painting, photography, theatre and cinema coexist, Katzourakis places immigrants at the centre of his interests. The immigrant is regarded from the philosophical aspect of the Foreigner, of someone who is different, hovering outside the others' comfort zone and thus potentially threatening. It is the person who is outside of our own value system and the way in which he will be regarded determines the status not

only of a person, but of society as a whole. The immigrant, in particular, is a foreigner often pursued, scared and a victim of exploitation, bearer, finally, of a tragic experience which can be understood only if it becomes part of our own existence.

From 2001, when *The Way to the West* was completed, until today, twelve years later, this work is unfortunately timelier than ever. Amidst the financial crisis' devastating consequences, which we have been experiencing in recent years, the gap between the "Self" and the "Other" is becoming wider, which is justified, to an extent. The biggest problem, which has barely been discussed so far, is the gradual mutation of a democratic nation into a matrix of violent and bigoted behaviours. Daily murders and attacks against immigrants are barely mentioned in the papers and are largely ignored by the news on television; peaceful demonstrations of citizens turn into violent conflicts with the police; a neo-Nazi party constitutes almost 10% of the electorate and a vote in their favour is regarded as a "protest." Even more worrying, however, is the apathy with which most of us are regarding all this, without reacting, voiceless, only with fear, repulsion and perhaps uneasiness.

Kyriakos Katzourakis's exhibition at the Benaki Museum cannot, of course, alter everything that is happening. However, at least two concepts that have been tormenting him all these years can change the way in which we view things. The first one is the concept of Memory, as a necessary prerequisite for the advancement of man and civilization. The second one is Empathy, the ability to put ourselves in the shoes of the weak and to view the world through their eyes. Transferring these concepts from the realm of theory into everyday practice may be able to lead to the awakening of our dormant sensitivity and, ultimately, to the revealing of our lost self-dignity.

Konstantinos Papachristou

Η ζωγραφική θα ξανασώσει τον κόσμο; Ή: Ποντάροντας στο μαύρο

Ζωγραφική έχουμε όταν στον καμβά δεν κατατίθεται
ο τρόμος του ορατού αλλά το τρομερό ως οπτική δυνατότητα.
Μ. Σ.

«Σκέφτομαι συχνά πως η ιστορία της τέχνης, όπως εξάλλου και η ιστορία εν γένει, είναι ένα αυθαίρετο κατασκεύασμα χρονολογιών, προσώπων, θέσεων και επιλογών, που επ' ουδενί αντιπροσωπεύει ή αποτιμά σωστά ολόκληρο το φάσμα της ανθρώπινης σκέψης ή δημιουργίας. Η χρησιμότητά της έγκειται μόνο στο ότι λειτουργεί σαν εργαλείο, σαν το μπαστούνι του τυφλού, ας πούμε, που, ενώ δεν δείχνει τον κόσμο, ο τυφλός δεν μπορεί να υπάρξει στον κόσμο δίχως αυτό.

»Με την ίδια λογική θα μπορούσε να υπάρξει και μια άλλη ιστορία της τέχνης με εντελώς διαφορετικά πρόσωπα ή γεγονότα, που να διεκδικεί το ίδιο αξιωματικό κύρος σε σχέση με την αενάως φεύγουσα κι ασύλληπτη πραγματικότητα. Η ιστορία λοιπόν, εκτός από αυθαίρετη –ή, ακριβώς γι' αυτό– είναι άδικη. Η "αδικία" της όμως είναι ζωτικής σημασίας, αν θέλουμε να προσεγγίσουμε, έστω, τον κόσμο των μορφών. Εφόσον λοιπόν ο Θεοτοκόπουλος ή ο Βερμέερ έμειναν άγνωστοι επί αιώνες, γιατί να μην υποθέσουμε ότι υπάρχουν κι άλλες τέτοιες περιπτώσεις, πρόσκαιρα ή και οριστικά χαμένες, η αποκάλυψη των οποίων θα άλλαζε άρδην (;) τα ιστορικά δεδομένα; Η ιστορία, βέβαια, δεν γράφεται με εικοτολογίες. Πόσο όμως "πραγματική" είναι η πραγματικότητα επί της οποίας ερείδεται; Εξάλλου δεν είναι γεγονός ότι στον αντίποδα μιας προφανούς αλήθειας υπάρχει μία άλλη αλήθεια, προφανέστερη;»[1]

«Δεν καταδέχομαι να μην πεθάνω» επέμενε ο Νίκος Καρούζος, πιστεύοντας πως η τέχνη είναι η μόνη και γι' αυτό η μόνη ιδιοτελής, έστω, αθανασία που μας παραχωρήθηκε. Και με έρωτα και με θάνατον, ακαταπαύστως. Η ιστορία της αισθητικής συχνά προφήτευσε είτε το θάνατο της τέχνης εν γένει είτε ειδικά της ζωγραφικής. Αυτής της γηραιάς κυρίας που, αν και ταυτισμένη με τη δημιουργία και την ακμή του αστικού πολιτισμού αλλά και περιφρονημένη, από τον Duchamp και τους αβαγκαρντιστές, ως έκφραση απλώς του αμφιβληστροειδούς, σταθερά επιστρέφει μυστηριωδώς ανανεωμένη. Έχοντας τώρα ν' αντιπαλέσει με τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο και τις λοιπές μορφές της τεχνολογικής ανα-παράστασης. Σέρνει λοιπόν τα μαύρα πέπλα της φτιάχνοντας χειροποίητο φως και ορίζοντας χειροποίητο σκοτάδι σαν να μας λέει πως δεν ξεμπερδεύουμε εύκολα μαζί της.

Ο Κυριάκος Κατζουράκης είναι ένας δημιουργός που από νωρίς ενεπλάκη στη σαγήνη της, ενέδωσε στη μυθοποιητική της υποβολή εικονοποιώντας γωνιές του ασυνείδητου, εφιάλτες και αποθεώσεις. Παράλληλα ο ίδιος τράβηξε το βαρύτιμο ρούχο της ως τα κράσπεδα της φωτογραφίας, του σινεμά και της βίντεο τέχνης. Πλησιάζοντας το μισό αιώνα δημιουργίας, ο Κατζουράκης μπορεί να αναφωνήσει σαν τον Peter Greenaway πως... «όλα είναι ζωγραφική». Αλλά και πως η όποια γεωμετρία του σώματος ελάχιστα φτάνει για να αποκαλύψει τα σκοτεινά μαθηματικά της ψυχής. Η αλήθεια πάλι –καμία σχέση με τη δεξαμενή όπου τσαλαβουτούν επιχειρήματα κι επιχειρηματίες για να στηρίξουν το κατιτίς της μικροϋπαρξής των– είναι ένας ωκεανός που χαρίζεται μόνο στους πνιγομένους. Εκεί, στο βυθό βρίσκεται το γέρας όσων, ακόμη, συλλογίζονται χωρίς το φόβο της αγοράς ή του κράτους του ωραίου. Είναι όμως δυνατόν η ευαισθησία μας να εξαντλείται σ' έργα τέχνης αποκλειστικά και να στερεύει με τις ανθρώπινες υπάρξεις; Εκτός κι αν η γεωμετρία του σώματος καταγράφει οδυνηρά και την αναχώρηση της ψυχής. Συμπέρασμα: Η ζωγραφική μπορεί πια να λειτουργήσει σαν μια θεολογία χωρίς την ανάγκη θεού.

Γιατί όμως ο Κυριάκος Κατζουράκης σήμερα; Γιατί οργανώνεται από το Μουσείο Μπενάκη το 2013 μια αναδρομική παρου-

1. Μάνος Στεφανίδης, *Μια Ιστορία της Ζωγραφικής*, εκδ. Καστανιώτη, πέμπτη έκδοση συμπληρωμένη, 2007, σελ. 262.

σίαση της δημιουργίας του; Υπάρχει, άραγε, άμεση αναγκαιότητα για κάτι τέτοιο, δεδομένου μάλιστα πως ο καλλιτέχνης είναι πλήρως ενεργός, ή μήπως υπακούουμε σ' έναν γενικότερο συρμό «ανακατασκευής» της ιστορίας της σύγχρονής μας τέχνης μέσα από πυροτεχνηματικές παραστάσεις, επειγόμενους χορηγούς ή συλλέκτες, ή λογικές του καλλιτεχνικού μάρκετινγκ; Η αναδρομική του Κατζουράκη έχει βαρύνουσα σημασία κυρίως γιατί έρχεται να επιβεβαιώσει, αυτή τη στιγμή της διάλυσης και της κρίσης, τη σταθερή κυριαρχία της ζωγραφικής πράξης ανάμεσα στις αναπαραστατικές τέχνες αλλά και τον αναγκαίο διάλογό της μ' αυτές. Προσωπικά, με το έργο αυτού του δημιουργού στηρίζω και τα δικά μου επιχειρήματα ως προς την άρρηκτη σχέση ανάμεσα στην εικαστική γραφή και το σινεμά, αλλά και τις πεποιθήσεις μου ως προς την πολιτική διάσταση και την ιδεολογική ενέργεια του έργου τέχνης. Ακόμη καλύτερα μορφοποιεί έτσι η δράση του υποψιασμένου υποκειμένου μέσα στην καθόλου δράση της Ιστορίας.

Εκθέτοντας, επίσης, το ως τώρα έργο ενός δρώντος δημιουργού, μοιραία ο μελετητής οφείλει να παρουσιάσει καλειδοσκοπικά την εποχή μέσα στην οποία εκείνος συγκροτήθηκε και ωρίμασε συνεκθέτοντας τις «όμορες» αισθητικά αλλά και τις «αντίπαλες» απόψεις τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Εκ των πραγμάτων, δηλαδή, μια αναδρομική έκθεση συνιστά πρόταση αν όχι επανεγγραφής, τουλάχιστον επανεξέτασης των κυρίαρχων απόψεων, του επίσημου υλικού και της θεσμικής ιστοριογραφίας. Γιατί όμως ειδικά ο Κατζουράκης;

Κυρίως επειδή μετά από μισόν αιώνα μορφοπλαστικών πειραματισμών και ανάλογων προτάσεων ο Κατζουράκης καταφέρνει να ισορροπήσει παραγωγικά ανάμεσα στην εγχώρια σχολή μας –αποδεικνύεται επαρκέστατος, κριτικός αναγνώστης της αφήγησης που διατύπωσε η ελληνοκεντρική γενιά του '30– αλλά και στην ευρύτερη, ευρωπαϊκή αναζήτηση όπως διαμορφώνεται τη δεκαετία του '70. Ας πούμε σχηματικά πως το προσωπικό του ύφος διαμορφώνεται δια μέσου, οιονεί, ασθματικών διαλόγων με τον Κόντογλου, τον Διαμαντόπουλο, τον Τσαρούχη, τον Μόραλη, αλλά και τους Kitaj, Bacon, Freud, Blake… Ο Κατζουράκης καλύπτει ένα χρονικό άνυσμα που εκκινεί από τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια, τη Δικτατορία, τη λυμφατική Μεταπολίτευση, το σαρωτικό λαϊκισμό και το υπερκαταναλωτικό ντελίριο της ηγεμονίας του ΠΑΣΟΚ ως την Ελλάδα της κρίσης και της ολικής ανατροπής των ως τότε κυρίαρχων αξιακών μοντέλων. Η τέχνη του είναι ένα ιδιότυπο μείγμα μιας οδυνηρής, σχεδόν κλινικής καταγραφής της πραγματικότητας, απόλυτα συντεταγμένης και λογικοφανούς αλλά και μιας αναρχικής έκρηξης ασύντακτων εικόνων που εκπορεύονται από το βύθιο κόσμο του ασυνείδητου, από τη χώρα των ονείρων, της ψευδαίσθησης, των ενστικτωδών συνειρμών, της υπόγειας φρίκης, του εφιάλτη. Πώς μορφοποιείται η κοινωνική εμπειρία, αυτό που μένει όταν ο ορυμαγδός της πραγματικότητας κατακαθίσει στη συνείδηση; Μ' άλλα λόγια, όταν γίνει το δράμα του βιώματος έργο; Για τον Κατζουράκη όλη αυτή η εμπειρία του οράν και του κατανοείν δεν έγινε ποτέ εικονογραφία αλλά μεταμόρφωση. Όπως εξάλλου συμβαίνει και σε κάθε αληθινή –κι όχι ευκαιριακή– ζωγραφική. Πράγμα που θα πει ότι ερμηνεύουμε την εποχή μας με το να υπερβαίνουμε τα κλισέ, τα στερεότυπα και τις επικοινωνιακές της ευκολίες. Υπό την έννοια αυτή, το έργο του Κατζουράκη υπήρξε σε κάθε φάση του μια πρόκληση στην κυρίαρχη αισθητική και τα μοτίβα της εποχής.

Σκεφθείτε: ήδη από τη Δικτατορία, η θεματογραφία και η αφτιασίδωτη φόρμα των «νέων ρεαλιστών» λειτούργησε ως κάρφος οφθαλμών τόσο στην αισθητική της γενιάς του '30 –Τσαρούχης, Γκίκας, Εγγονόπουλος, Νικολάου κ.λπ.– όσο και σ' εκείνη της γενιάς του '60 – Γαΐτης, Κανιάρης, Κεσσανλής, Παύλος, Μολφέσης κ.λπ. Το άμεσο ποπαρτίστικο στοιχείο των πινάκων εκείνης της ομάδας βρισκόταν σε μια κατευθείαν σύγκρουση με τη «μεταποιητική» διαδικασία της πραγματικότητας, που είτε σε ποιητικό-μεταφορικό είτε σε συμβολικό-μετωνυμικό επίπεδο ασκούσαν οι δύο αυτές αισθητικές προσεγγίσεις. Η γενιά των '70, η γενιά του Κατζουράκη, του Μπότσογλου, του Ψυχοπαίδη, του Θεοφυλακτόπουλου, δεν είχε καμία σχέση με το ρεαλισμό της

arte povera αλλά μάλλον με την καταιγιστική διάθεση του γερμανικού κριτικού ρεαλισμού. Ένα είδος δηλαδή πολιτικής pop art που αναπτυσσόταν στην Ευρώπη και ήθελε να διαφοροποιηθεί πλήρως από την αμερικάνικη, μυθοποιητική προσέγγιση της σχετικής θεματολογίας. Εκεί δηλαδή που ο Andy Warhol και οι ομοϊδεάτες του έβλεπαν την ακατανίκητη υπεροχή του τετριμμένου μέσα από τ' αποθεωμένα αντικείμενα, οι Ευρωπαίοι συναδέλφοί τους κατέγραφαν μέσω αντικειμένων το δράμα των υποκειμένων. Αντικειμένων που τα χρησιμοποιούσαν για να καταδείξουν τον αδιέξοδο ματεριαλισμό μιας εποχής η οποία συνήθιζε να θεωρεί ως αιτίες απλώς τα αποτελέσματα. Μ' άλλα λόγια, που εξελάμβανε την επιφάνεια ως πυθμένα.

«Ο ρεαλισμός που επικαλείται η ομάδα των πέντε "Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών" είναι πολύ κοντά στη σημασία που έδινε ο Ρ. Γκαροντί στον όρο, ένας "ρεαλισμός χωρίς όρια", που δεν αποτελεί ακριβή αποτύπωση, αλλά ερμηνευτική απόδοση της πραγματικότητας, διέπεται μάλιστα από συμπάθεια για τον άνθρωπο και το μεγαλείο της αδυναμίας του. Σ' αυτόν μπορεί να χωρέσει το ασυνείδητο ως εξίσου σημαντικός φορέας ιστορικότητας αλλά και αφομοιωμένος μοντερνισμός. Η αισθητική τους δεν μπορούσε παρά να ενσωματώσει τον κατακερματισμό του πραγματικού στον ασθματικό λόγο των εμμονών ή στην αγωνιώδη και διαλείπουσα συνειδητή εξιστόρηση.»[2]

Φτάνουμε έτσι grosso modo στο βαθύτερο περιεχόμενο της ζωγραφικής του Κατζουράκη: από τη μία το πολιτικό γίγνεσθαι στην Ελλάδα και τον κόσμο, η αγωνία των απλών ανθρώπων απέναντι στις στρατηγικές και τα συμφεροντολογικά προτάγματα της εξουσίας, διεθνούς και εντόπιας, και από την άλλη ο ψυχισμός του δημιουργού που επείγεται να μιλήσει για θέματα τόσο προσωπικά όσο και πανανθρώπινα, όπως είναι η μοναξιά, η επιθυμία, ο φόβος, ο ίμερος, η απάτη, η μελαγχολία, το μάταιο των προσδοκιών, το εφήμερο των ανθρώπινων σχέσεων, η ανάγκη του διπλανού, η αποξένωση, το τραύμα του άλλου κ.λπ. Ο αγαπημένος συγγραφέας του ζωγράφου, ο Adrian Stokes, γράφει σχετικά: «...Psycho-analytic theorizing about art trends to lag far behind psycho-analytic theory in general».[3]

Επίσης, το θεμελιακό ζήτημα της ιστορίας και πώς βολευόμαστε μ' αυτήν είτε πρόκειται για τη διεθνή, που υπό προϋποθέσεις εκλαμβάνεται ως γνωσιολογική συνθήκη και κατασκευή, είτε πρόκειται για την εγχώρια, που την κουβαλάμε στους ώμους μας θέλοντας ή μη. Που εμπλεκόμαστε συναισθηματικά και βιωματικά μ' αυτήν. Θέλω να πω ότι αλλιώς προσλαμβάνεις ως εικόνα και ως νόημα τον δολοφονημένο Kennedy στην ανοιχτή λιμουζίνα που διασχίζει το Ντάλας κι αλλιώς το κομμένο κεφάλι του αντάρτη που το διασώζουν έμφοβες φωτογραφίες, κρυμμένες στα άδυτα κάποιου σεντουκιού που συντηρούσε μέχρι πρότινος τη μνήμη (αν και κάποια πιτσιρίκια πρόλαβαν να το δουν εκ του φυσικού στην πλατεία δίπλα από το σπίτι τους). Βρισκόμαστε, βέβαια, στην εποχή των παγκοσμιοποιημένων εικόνων αλλά και των τοπικών προσλήψεών τους. Που θα πει ότι όσο οι τοπικές ιστορίες διαφοροποιούνται από τον οδοστρωτήρα της παγκόσμιας, τόσο οι εγχώριες, καλλιτεχνικές σχολές όχι μόνο έχουν λόγο ύπαρξης αλλά και επιβάλλεται να έχουν...[4]

Τέλος, η δουλειά του Κατζουράκη έχει ενδιαφέρον να μελετάται και να εκτίθεται σήμερα γιατί υπερασπίζεται τη ζωγραφική στην εποχή της κρίσης της ζωγραφικής με μέσα ακραιφνώς ζωγραφικά. Θέλω να πω ότι υπερασπίζεται τη δυναμική του εξεικονίζειν και του αφηγείσθαι δι' εικόνων πειραματιζόμενος με τις «θυγατρικές» τέχνες της, το ή τη video art. Αυτό κατά την άποψή μου είναι πολύ σπουδαίο και διαφοροποιεί τον Κατζουράκη από την πληθώρα των ομότεχνών του. Το γεγονός δηλαδή

2. Μάνος Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον: Επτά αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, τόμος ζ', εκδ. ΕΤ, 2008, σ. 16.
3. Adrian Stokes, *The invitation in Art*, με πρόλογο του Richard Wollheim, Tavistock Publications, Λονδίνο 1961, σ. 56.
4. Peter Burke, *Τι είναι πολιτισμική ιστορία*, εκδ. Μεταίχμιο, 2008, σσ. 210-213.

ότι παραμένει συγχρόνως και αδιαίρετα ένας άνθρωπος του καβαλέτου, της σκηνής αλλά και της κάμερας (είτε κινηματογραφικής είτε ψηφιακής) σε τρόπο ώστε η προβληματική του να εκκινεί μεν από το στατικό κάδρο αλλά ν' απλώνεται στο χώρο ενσωματώνοντας την κίνηση, τη δράση ή τα οπτικά εφέ της μιντιακής τεχνολογίας. Άνθρωπος του καιρού του, μπορεί άρα να μιλήσει έγκυρα για τους καιρούς μας εγγράφοντας το προσωπικό του έργο εντός του πλαισίου της τοπικής μας καλλιτεχνικής ιστορίας και παράλληλα εντός του πλαισίου, γενικότερα, της ευρωπαϊκής.

Κοιτώντας τώρα έναν, τυχαίο, πίνακα της νεότητας του καλλιτέχνη και αντιπαραβάλλοντάς τον με κάποιον της ωριμότητας, μπορεί κανείς να ψηλαφίσει την πορεία που διανύθηκε –εννοώ τις διαδικασίες εκείνες που τον εξέλιξαν– αλλά και τον πολυεπίπεδο διάλογο που εγκαινίασε ο Κατζουράκης με την εποχή, τους δασκάλους, τους συναδέλφους του και, γενικότερα όσο και εμβληματικά, με την ιστορία της τέχνης. Πιστεύω, τέλος, πως τα πρώιμα, ντανταϊστικά collages[5] του Eduardo Paolozzi (1924), τα οποία ο ίδιος ονόμαζε «ready made μεταφορές», επηρέασαν άμεσα τη διασπασμένη, πολυκεντρική αφήγηση του Κυριάκου Κατζουράκη, όπως εξάλλου συνέβη και με εκείνα του Richard Hamilton. Είναι ενδεικτικό ότι μια φιγούρα φαντάρου στο «Δρόμο προς τη Δύση» είναι κατευθείαν αναφορά σε γνωστό έργο του Hamilton. Ας σημειωθεί ότι οι Paolozzi και Hamilton συμμετείχαν στη δεκαετία του '50 στην ομάδα Independent Group, προάγγελο τότε της pop art.

Οι επιμέρους περίοδοι

Τέχνη είναι το σκοτεινό κι άγριο πράγμα που έχει ελάχιστη ή μηδαμινή σχέση με την «καλαισθησία». Η καλαισθησία διευθετεί, η τέχνη ανατρέπει. Τέχνη είναι οτιδήποτε ορίζει τον εαυτό του ως τέχνη. Τ' αξιολογικά κριτήρια έπονται. Και βέβαια η ζυγαριά του χρόνου.

Η τέχνη είναι κοινωνία, επικοινωνία, αλλά όχι δημοσιότητα. Αφήστε που θά 'ρθει μια εποχή στην οποία η δημοσιότητα θα είναι το άκρον άωτον της banalité. Η τέχνη, επίσης, δεν επιτρέπει ελεημοσύνες και σιχαίνεται τη φιλανθρωπία. Το έργο τέχνης είναι δημόσιο αγαθό και κατά παράβαση ή συγκυριακά «ιδιωτικό». Μ' ενοχλεί η προβολή ιδιοκτησίας πάνω σ' ένα έργο τέχνης. Μοιάζει σαν να δηλώνει κάποιος κάτοχος του Πολικού Αστέρα. Η καλύτερη θέση για ένα έργο τέχνης βρίσκεται στο μυαλό μας. Η κοινωνία του θεάματος επείγει να καταστεί κοινωνία του βλέμματος. Διαφορετικά, οι νεοβάρβαροι της εικόνας παραμονεύουν. Η τέχνη δεν συνιστά έκπληξη αλλά αποκάλυψη. Η τέχνη είναι σαν τους έρωτες. Πρέπει κάποτε-κάποτε να πεθαίνει, γιατί μόνο έτσι δεν νεκρώνεται. Κι όταν ανασταίνεται, τότε ισοδυναμεί με επανάσταση. Περισσότερο από το ριζοσπαστικό περιεχόμενο ενδιαφέρει η ριζοσπαστική φόρμα, γιατί αυτή αντανακλά απευθείας τη ριζοσπαστική σκέψη.[6] Και η ριζοσπαστική σκέψη είναι η μόνη που μπορεί να «ριζοσπαστικοποιήσει» την κοινωνία. Οι άνθρωποι, στην αθωότητα ή την πονηριά τους, ζητούν συχνά από τις πολιτικές πράγματα που μόνο η τέχνη μπορεί να δώσει. Εξ ου και η συχνή δυστυχία τους. Ας δούμε όμως πώς μπορεί να ταξινομηθεί πιο αναλυτικά το έργο του Κατζουράκη. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης περιοδολογώντας τη δουλειά του γράφει: «Οι τομείς που καλύπτει η εν γένει δραστηριότητά μου θα μπορούσαν να ομαδοποιηθούν σε ενότητες:

5. Πρβλ. το «I was a Rich Man's plaything», Tate Gallery, Λονδίνο 1947, του Paolozzi, προφανώς πάρισο του «Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?», Kunsthalle Tübingen 1956, του Hamilton.
6. Μάνος Στεφανίδης, *Γυάλινο Μάτι. Κείμενα για τον πολιτισμό και την αισθητική της ένδειας*, εκδ. Ίρις-Φιλιππότης, 2006, σσ. 42-43.

α) Η ζωγραφική και οι σπουδές με λάδι και με χρώματα της τέμπερας κατά την περίοδο των σπουδών στην ΑΣΚΤ (1963-1968).
β) Η χρήση της φωτογραφίας στη ζωγραφική από την περίοδο των "νέων ρεαλιστών" μέχρι τα πρώτα χρόνια στην Αγγλία (1968-1975).
γ) Οι μεγάλες συνθέσεις και η μελέτη της επικής ζωγραφικής (1975-1983).
δ) Η ανάπτυξη στο χώρο και η σχέση της ζωγραφικής με τις άλλες τέχνες στα προβλήματα της φόρμας, που είναι μέχρι σήμερα η ενότητα που δουλεύω. Αυτή η ενότητα αποτελείται από πέντε έργα των τελευταίων δέκα ετών» (εννοεί τις πολυεπίπεδες εγκαταστάσεις, ζωγραφικές, φωτογραφικές, θεατρικές, κινηματογραφικές, με τους τίτλους «Τέμπλο – Οίκος Ενοχής», «Προσωπογραφία», «Κουτί Τέχνης», «Ο Δρόμος προς τη Δύση, Ιερά Οδός», «Ο Δρόμος προς τη Δύση, Η Περιπέτεια της Μετανάστευσης»[7] κ.λπ...

Στην επόμενη πενταετία, ας την ονομάσουμε πέμπτη ενότητα, έκανε τρεις ταινίες μεγάλου μήκους: «Ο Δρόμος προς τη Δύση» (2003, συνδυασμός ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας), «Γλυκιά Μνήμη» (2005), «Μικρές Εξεγέρσεις» (2009) και δύο μικρού μήκους: «Καφέ Γκράβα» και «Κλειδωμένες λέξεις».[8] Ακολουθούν: η ατομική του έκθεση «Σώμα Ευάλωτο» στην γκαλερί «Έκφραση» το 2010, η συνεργασία του με τον Μπάμπη Βενετόπουλο στη βιντεοεγκατάσταση «Λίγο Πριν» (2010) και η συμμετοχή του στην ομαδική έκθεση-παρέμβαση στο Μουσείο Μπενάκη «Ο χρόνος. Οι άνθρωποι. Οι ιστορίες τους» το 2010-11.[9]

Από το 2005 ως το 2011 διδάσκει ζωγραφική και τη σχέση της με τον κινηματογράφο στο τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η διδασκαλία του, εκτός των κανόνων της ζωγραφικής διατύπωσης, περιείχε τη σχέση της έννοιας του χρόνου με την εικόνα, στατική ή κινούμενη.

Ας κάνουμε τώρα μια υπόθεση εργασίας: Κάποτε «μοντερνισμός» σήμαινε την κατ' εξοχήν επιθετική στρατηγική της τέχνης (avant-garde) και την τοποθέτηση των ονομάτων στην υπηρεσία των ιδεών. Σήμερα ισχύει το αντίστροφο. Ο μοντερνισμός προσοικειώθηκε συγκεκριμένες παιδαγωγικές μεθόδους για να αλλάξει τον κόσμο –η πρώτη και βασική του ουτοπία– και για ν' αποδώσει στην τέχνη το μεταφυσικό της κύρος. Γνώριζε πολύ καλά ότι η μεγάλη τέχνη πέθανε τη στιγμή που πέθανε η πίστη προς το Θεό (ή τους θεούς). Έτσι επιχείρησε τον εξής διαλεκτικό ελιγμό: διεκδίκησε μια πίστη χωρίς Θεό, καθιστάμενος ο ίδιος (ο μοντερνισμός) «θρησκεία». Αυτό, πάνω κάτω, υπήρξε και η μεγάλη αντίφαση –αλλά και η δύναμη– του Bauhaus, μιας σχολής που προσπάθησε μεθοδικά και φιλόδοξα ν' απαντήσει σε μια σειρά θεμελιακών ερωτημάτων.[10] Ζήτησε να πει τι είναι τέχνη, πώς και εάν διδάσκεται, ποια η σχέση της με το υποκείμενο και την κοινωνία, τι τη συνδέει με την τεχνική και την τεχνολογία, τι είναι αισθητική και πώς διαχέεται στον κόσμο των μορφών, τι είναι έργο τέχνης και τι δημιουργός κτλ. Σήμερα, βέβαια, κυριαρχεί η αφασία της ρέουσας τηλεοπτικής εικόνας, που είναι αμείλικτη. Βομβαρδίζει το θεατή καθιστώντας τον παθητικό δέκτη, τον υποδουλώνει συναισθηματικά, καθώς ο τελευταίος αδυνατεί να αποκωδικοποιήσει την πληθώρα των έμμεσων ή των άμεσων μηνυμάτων της. Αντίθετα, η ζωγραφική απαιτεί από το συνομιλητή της το χρόνο του, του επιβάλλει να χαμηλώσει τους ρυθμούς του ώστε να την αναγνώσει επαρκώς, να μεθέξει στο ρυθμό

7. Υπόμνημα για το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2004, σσ. 2-3.
8. Κυριάκος Κατζουράκης, *Τάξη στο χάος*, εκδ. Καλειδοσκόπιο, 2013, σ. 15.
9. Κατάλογος «Ο χρόνος. Οι άνθρωποι. Οι ιστορίες τους», εκδ. Μουσείο Μπενάκη, 2010, σ. 22 κ.α.
10. Μάνος Στεφανίδης, *Μικρή Πινακοθήκη. Πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης*, εκδ. Καστανιώτη, 2005, σ. 21.

και στην έντασή της. Στην καινούργια εποχή οι όροι του παιχνιδιού μέλλεται να σκληρύνουν ακόμη περισσότερο. Η τέχνη, από απλή διακοσμητική διαδικασία ή υπόθεση κοινωνικού prestige, οφείλει πάλι να λειτουργήσει ως πράξη αντίστασης, ως η προσωπική επανάσταση του καθενός.

Επιστροφή γηραιάς Κυρίας

Κάποτε του είχε πει ο Γιάννης Τσαρούχης (πριν ακόμα ασχοληθεί ο Κατζουράκης με τον κινηματογράφο): «Η ζωγραφική σου έχει σενάριο, παίρνεις διάφορες ιστορίες και τις βάζεις με τέτοιον τρόπο που δεν σταματάς να σκέφτεσαι όταν την κοιτάζεις...».[11] Το γεγονός αυτό, το ό,τι δηλαδή ισορροπεί ερευνητικά ανάμεσα στη ζωγραφισμένη και την κινηματογραφική εικόνα έχοντας ήδη από τα πρώτα του βήματα ασχοληθεί με τη φωτογραφία-ντοκουμέντο, τον καθιστά εμβληματική προσωπικότητα για την ιστορία της μεταπολεμικής μας τέχνης. Όχι μόνο για τη συνειδητή εμπλοκή του στο κοινωνικοπολιτικό μας γίγνεσθαι, όσο γιατί με συνέπεια απαντάει στα ερωτήματα του «εντός-εκτός», του «διεθνούς-εντόπιου», της «παράδοσης και του αβαγκαρντισμού», όπως επίσης και του «χειροποίητου-τεχνολογικού».

Η ζωγραφική του εξελίσσεται από τα σπουδαστικά του χρόνια στρατευμένη στην αποκάλυψη του πραγματικού, σ' έναν ρεαλισμό με κριτικές-ποιητικές αναφορές, για να καταστεί μετά το προνομιακό εκείνο πεδίο στο οποίο η καθημερινότητα πολιορκείται από παντού με εικόνες ονειρικές, εξωπραγματικές. Με φιγούρες και μοτίβα της ιστορίας της τέχνης που εισβάλλουν από παντού, μεταμορφώνοντας τον καμβά σ' έναν κατ' εξοχήν χώρο δράσης της μνήμης, των συνειρμών, των αυτοαναφορών και, εν τέλει, του δράματος της αναπαράστασης. Μοιάζει όλα τα γεγονότα του παρελθόντος, όπως επίσης και όσα δεν έγιναν αλλά υπάρχουν μόνο ως νύξεις σε μισοξεχασμένες ιστορίες ηρωισμού ή φρίκης, να βιάζουν για την απεικόνισή τους. Ως οντολογικό αίτημα ύπαρξης ή ως ακραία δικαίωση του είναι επί του φαίνεσθαι.

Για τον Κατζουράκη το οπτικό ερέθισμα είναι περισσότερο η αφορμή για να λειτουργήσει μια διαδικασία σαφώς πιο ερμητική και πιο σύνθετη. Η ζωγραφική του στην ωριμότητά της δεν ερμηνεύει, ούτε κρίνει (π.χ. το ιστορικό παρελθόν του Εμφύλιου), αποφεύγει την αξιολογική ρητορεία αλλά απλώς αντιπαραθέτει πρόσωπα ή καταστάσεις, το τώρα και το χτες, φορτίζοντάς τα με καίριο συναισθηματικό υλικό και εκθέτοντάς τα έτσι απροκάλυπτα στον ούτως ή άλλως εκτεθειμένο θεατή. Εφόσον ουδείς αθώος απέναντι στη μαγγανεία των εικόνων.

Ο Κατζουράκης στο βιβλίο του «Τάξη στο χάος»[12] αφηγείται πολύ θερμά τον τρόπο με τον οποίο του αποκαλύφθηκε σταδιακά η ζωγραφική και παράλληλα εκθέτει τη διαδικασία ωρίμανσής του καθώς έφηβος εισέρχεται στην ΑΣΚΤ. Η σχέση του με το δάσκαλό του Μόραλη αλλά και με τους ζωντανούς εικαστικούς μύθους της εποχής, τον Τσαρούχη, τον Εγγονόπουλο, τον Διαμαντόπουλο και βεβαίως τον Φώτη Κόντογλου, ήταν καθοριστική. Απ' την άλλη ο πλησίστιος και συχνά ρομαντικός ελληνοκεντρισμός της γενιάς του '30 λειτούργησε με δισήμαντο τρόπο στη δική του γενιά. Μια γενιά που περισσότερο από τον εξιδανικευτικό ελληνικό μύθο, ζούσε το ελληνικό δράμα των πρώτων μετεμφυλιακών χρόνων αλλά και το ανεπούλωτο τραύμα του φριχτά σπαταλημένου αίματος που προηγήθηκε. Σ' αυτόν το διχασμό ανάμεσα στο

11. Κυριάκος Κατζουράκης, *Τάξη στο χάος*, εκδ. Καλειδοσκόπιο, 2013, σ. 61.
12. ό.π., σ. 63.

ιεροποιημένο κάλλος και την απανταχού παρούσα οδύνη ανδρώνεται η ζωγραφική του Κατζουράκη. Και βέβαια, τεράστια επίδραση σ' αυτή την «ενηλικίωση» έχουν τα γεγονότα και η όλη ατμόσφαιρα της δεκαετίας του '60. Η εξωτική Ελλάδα των ξένων μποέμ, του Ωνάση, της Κάλλας, του Κάρλο Πόντι, του Ντασέν και του Κακογιάννη με αφίλιωτη αντιπαράθεση με την Ελλάδα των ανακτορικών παρασκηνίων, των Ιουλιανών, της χαμένης άνοιξης και εν τέλει της Δικτατορίας. Η Ελλάδα του Μποστ, του Τσίρκα, του Ηλιού, του Αναγνωστάκη, του Δεκουλάκου, του Πέτρουλα, του Κούνδουρου, του Μίκη. Αυτό το κλίμα απέδωσε τη συνεργασία και τα έργα του «κριτικού ρεαλισμού». Μια ζωγραφική που αξιοποιεί τη θεματική της ποπκουλτούρας και των μιντιακών κλισέ για να καταγγείλει έναν ψευδεπίγραφο κόσμο ευμάρειας, υποκρισίας και υποδόριου νεοβαρβαρισμού. Ο ζωγράφος λειτουργεί ως νεορομαντικός της εικόνας. Γίνεται ένας μικρός Goya ή Gericault στην καρδιά του σύντομου, κατά τον Hobsbawm, αιώνα. Μάης του '68, πόλεμος του Βιετνάμ, εισβολή στην Πράγα, διάσπαση του ΚΚΕ, «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», οι πρώτοι τηλεοπτικοί δέκτες, τα πρώτα supermarkets, η ΥΕΝΕΔ και το «εθνικοπατριωτικό» σινεμά του Τζέιμς Πάρις. Η ταυτόχρονη ανάδυση του Τζέιμς Μποντ μπορεί να εκληφθεί ως σημαδιακή σύμπτωση. Οι πίνακες της εποχής είναι μικρών διαστάσεων με το μαύρο να κυριαρχεί ταυτιζόμενο με το μαυρόασπρο της φωτογραφίας ή των πρωτοσέλιδων των εφημερίδων.

Η έκθεση των Νέων Ρεαλιστών του '72 στο Goethe, ανάλογης σημασίας με την έκθεση του Βλάση Κανιάρη στη Νέα Γκαλερί του 1969, πραγματοποιήθηκε χάρη στο πείσμα του Johannes Weissert που διηύθυνε το Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Γερμανικού Ινστιτούτου. Ο Κατζουράκης, ως εκπρόσωπος της ομάδας των Νέων Ρεαλιστών, πλησίασε τον Weissert, φίλο του Θ. Βαλτινού και του Θ. Αγγελόπουλου, ζητώντας χώρο για την έκθεση. Κι όταν τελικά ο χώρος του Goethe παραχωρήθηκε, έστησε ο ίδιος την έκθεση μαζί με τον Γιάννη Βαλαβανίδη. Ο Weissert, συναινούντος και του Κατζουράκη, παρήγγειλε ένα συνοδευτικό κείμενο στον Βαλτινό, γνωστόν ήδη ευρύτερα από τα «Νέα Κείμενα». Η υπόλοιπη όμως ομάδα δεν το αποδέχτηκε, θεωρώντας το «καπέλωμα» από το ΚΚΕ Εσωτ. (η ίδια, εν πολλοίς, αντιπροσωπευόταν από το ΕΚΚΕ). Έτσι το κείμενο κυκλοφόρησε παράλληλα με την έκθεση και με την άλλη, την επίσημη μπροσούρα που υπέγραφαν όλα τα μέλη της ομάδας. Το παραθέτουμε για ιστορικούς λόγους.[13]

Απ' αυτήν την περίοδο και εξής τα μαύρα θα πρωταγωνιστούν στις συνθέσεις του. Είναι τα μαύρα του πένθους, της καταγγελίας, των σκιών που δεν αναπαύονται, του φασισμού που καιροφυλακτεί, του δράματος και της μοίρας που δεν εξορκίζονται εύκολα. Επίσης, είναι τα μαύρα του film noir, των ταινιών του Σαρλώ, των ξυλογραφιών του Σπύρου Βασιλείου και του Τάσσου με θέμα την Αντίσταση, των «επίκαιρων» που έδειχναν ενθουσιασμένα ενώπιον ενός πολυπληθούς όσο και αποσβολωμένου κοινού, τα επιτεύγματα της «εθνικής ημών κυβερνήσεως». Πρόκειται για την επιστροφή της γηραιάς Κυρίας, η οποία επαναδιεκδικεί τα δικαιώματά της απέναντι στον κόσμο των εικόνων. Αλλιώς, ξαναποντάροντας στο μαύρο. Τι ειρωνεία! Οι πρώιμοι μοντερνιστές του 19ου αιώνα κατήγγειλαν τις μαύρες σκιές της pompier ζωγραφικής του Gérôme ή των ονειροδραμάτων του Böcklin ως το κατεξοχήν κλισέ του ακαδημαϊσμού. Τώρα τα μαύρα επιστρέφουν χρησιμοποιημένα από νεαρούς αβαγκαρντιστές, όχι ως ρομαντική μεταφορά αλλά σαν όπλο άμεσης καταγγελίας. Το μαύρο ως κατεξοχήν πολιτική συμπαραδήλωση.

---

13. Πέγκυ Κουνενάκη, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, 1971-1973. Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1989, σσ. 50-51.

Προπάτορες και συνοδοιπόροι

Φοβάμαι πως ό,τι σήμερα δεσπόζει σε παγκόσμιο επίπεδο είναι η τέχνη μιας άμεσης κατανάλωσης που επηρεάζεται από τις στρατηγικές της αγοράς και τη λογική του lifestyle. Πρόκειται γι' αυτό που αποκαλώ «Coca-Cola art». Δηλαδή για την έκφραση εκείνη που πάει με όλα και που επιδιώκει τη «φαντασμαγορία» αντί της μέθεξης. Ας μην ξεχνάμε ότι η Phantasmagorie είναι κεντρική έννοια της κριτικής του πολιτισμού που επιχειρεί ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, ακολουθώντας τον Μαρξ όταν αυτός μιλά για το φετιχισμό του εμπορεύματος, δηλαδή μία ψευδαίσθηση κι ένα υποκατάστατο σχέσης. Εν προκειμένω, ο Μποντλέρ υποστηρίζει ως τέχνη το ονειροπόλημα που γίνεται έργο, ταυτίζοντας τον καλλιτέχνη με τον ήρωα της νέας εποχής και μ' εκείνον που θ' απαλλάξει την αστική τάξη από την υστερία της. Σήμερα, πάλι, περισσεύει η μελαγχολία της ματαίωσης, καθώς η καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα καταπνίγεται ή εξαντλείται άδοξα στο κυρίαρχο περιβάλλον της αισθητικής ταχυφαγίας και της «διασκέδασης» με κάθε τίμημα. Έως την απόλυτη έκλειψη της ύπαρξης εμπρός στη δεσποτεία του θεάματος. Άρα αντιλαμβάνεστε πως αυτή η τέχνη για την οποία σας μιλώ μπορεί να λειτουργεί ως μορφή αντίστασης στην επερχόμενη αλλοτρίωση και την επιβεβλημένη άνωθεν ομοιομορφία. Στην ευτυχία της πλήξης, δηλαδή.[14]

Κι έπειτα ακολουθεί η φυγή στο Λονδίνο. Ο Κατζουράκης, λίγο πριν διαλυθεί η ομάδα των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών», δουλεύει το τελευταίο έργο που τον συνδέει μ' εκείνη την προβληματική. Πρόκειται για την αναπεπταμένη «Οικογένεια», την οποία συνθέτουν φωτογραφίες απ' το οικογενειακό άλμπουμ αλλά και οι χύδην εικόνες που εισπράττει ο νεαρός εμιγκρέ στη βρετανική πρωτεύουσα (1972). Εδώ θα συνεχίσει τις σπουδές του και θα ξεκινήσει μια σταδιοδρομία «πολλά υποσχόμενη», αφού πολύ σύντομα θα δώσει ένα έργο από τα πιο πρωτότυπα και ερεθιστικά σ' ολόκληρη την ευρωπαϊκή σκηνή. Η γνωριμία του με τον Ιταλοβρετανό Eduardo Paolozzi θα τον βοηθήσει να εκθέσει τις αναρχικές ιστορίες του στην Serpentine Gallery, ανακαλώντας στους μεγάλους του καμβάδες τον Poussin, τον Velázquez, τον Caravaggio αλλά και τον Foucault, τον Θεόφιλο, τον Τσαρούχη, τον Godard ή τον Edward Hopper. Ο τριαντάρης πια δημιουργός ξέρει το έργο του Bacon, του Freud, του Hockney, του Kitaj, του Hamilton, του Blake, όπως ξέρει και το πώς να συμφύρει όλες αυτές τις ετερόκλητες οπτικές πληροφορίες σ' ένα πειστικό όσο και παράδοξο σύνολο. Έχει πλέον βρει το προσωπικό του ύφος. Ένα ύφος που το συγκροτούν το chiaroscuro του Μπαρόκ, τα γυμνά του Τσαρούχη, του Manet και του Bonnard, η καλειδοσκοπική ματιά του Kitaj και η προσωπική του επιθυμία να δικαιώσει όσες εικόνες παρέμεναν αδικαίωτες στο υποσυνείδητο και τα όνειρά του.[15] Η ψυχανάλυση εδώ θα είχε να μας πει πολλά. Το πρόσωπο της μάνας του –που πάντως δεν θυμάται–, οι φιγούρες των ανταρτών που βουλιάζουν στο σκοτάδι, τα κομμένα κεφάλια, η ιστορία που συνεχίζει ν' αναπνέει μεν αλλά πάντα με τα πνευμόνια των νεκρών.

Σήμερα ζούμε σε ολόκληρο το –βίαια– παγκοσμιοποιημένο τοπίο περιπτώσεις μητροπολιτικής αυθεντίας και τέχνης της περιφέρειας, όπου θεσμοί –διεθνείς ή τοπικοί–, φορείς και δημιουργοί εμπλέκονται στην κατασκευή μιας καθόλου Ιστορίας της σύγχρονης Τέχνης, αποκαλύπτοντας τη λειτουργία ενός κυρίαρχου «μηχανισμού» ο οποίος ενισχύει ή απορρίπτει τις επιμέρους «ιστορίες». Όμως, μιλώντας για «ιστορία της Τέχνης», και εκκινώντας από την ελληνική περίπτωση, πρέπει να λάβουμε

14. Μάνος Στεφανίδης, *Γυάλινο Μάτι. Κείμενα για τον πολιτισμό και την αισθητική της ένδειας*, εκδ. Ίρις-Φιλιππότης, 2006, «Η αισθητική του ανίερου», σσ. 24-25.
15. Νίκος Χατζηνικολάου: Κατάλογος έκθεσης, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα, *Η εισβολή της Ιστορίας, σημειώσεις πάνω στη ζωγραφική του Κυριάκου Κατζουράκη,* 1985, σσ. 10-11.

υπόψη ότι ασχολούμεθα με δύο έννοιες κατ' ουσίαν συγκρουσιακές: την «ιστορία», δηλαδή μια επιστήμη με μέθοδο και συστηματικές διαδικασίες, και την «τέχνη», της οποίας το πιο ενδιαφέρον στοιχείο είναι αυτό που αδυνατούμε να εντάξουμε στις ανωτέρω συστηματικές μεθοδεύσεις. Ούτως ειπείν, η διαπλοκή του εθνικού και του διεθνούς μέσα από συγκεκριμένες ενέργειες και –ατομικά ή συλλογικά– γεγονότα θα μας οδηγούσε στην επανεξέταση κάποιων ιστορικών συμπερασμάτων που θεωρούνται, κατά τεκμήριο, αμετακίνητα. Δηλαδή, η ευρωπαϊκή ιστορία της τέχνης περιλαμβάνει εξίσου –όσο κι αν το αγνοούν οι διακεκριμένοι Ευρωπαίοι ιστορικοί– τόσο τον «σωματικό» Lucian Freud όσο και τον Γιάννη Τσαρούχη, τόσο τον Ed. Arroyo όσο και τον γεωμέτρη της τρυφερότητας Γιάννη Μόραλη. Μόνο που στην προκειμένη –ελληνική– περίπτωση δεν υπήρξε ένας Greenberg για να διεκδικήσει την «υπεροχή», το «μεγαλείο» ή, έστω, την επάρκεια και το έγκαιρο των εγχώριων καλλιτεχνικών προτάσεων. Η σύντομη ιστορία της νεοελληνικής τέχνης βρίθει από περιπτώσεις τεχνοκριτικών που άσκησαν, όσο μπόρεσαν, τη μικρή ή μεγάλη εξουσία τους –π.χ. ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου ή ο Άγγελος Προκοπίου ή η Έφη Φερεντίνου ή ο Κίτσος Μακρής κ.ά.–, αλλά δεν προώθησαν το τοπικό ιστορικό υλικό στην ευρύτερη τεχνοϊστορική χοάνη.

Στον κολοφώνα, λοιπόν, της μιντιακής ευτυχίας και της σιελόρροιας των εικόνων της, η ζωγραφική οφείλει πάλι να καταθέσει στοχασμό και να υπερασπισθεί την ιερότητά της. Με τους παλιούς, χειροποίητους τρόπους που γνωρίζει καλά και που θα μπορούσαν υπό προϋποθέσεις να ξαναγίνουν επαναστατικοί. Σήμερα μέσα από το θέαμα η κυρίαρχη τάξη επιβεβαιώνει ναρκισσιστικά την εξουσία της, καθιστάμενη η ίδια «ιερή». Πρόκειται για τη «μαγεία» του πολιτικού που μπορεί έτσι να απονευρώνει την όποια τέχνη και να την καθιστά διακοσμητική. Ο Γκυ Ντεμπόρ το είπε καλά: Το θέαμα είναι αντίθετο του λόγου. Γι' αυτό και η κρίση της ζωγραφικής αντανακλά την κρίση ολόκληρου του αστικού οικοδομήματος, κυρίως επειδή αυτή αντικατέστησε το «λόγο» της με τα θέλγητρα του θεάματος και αντί στοχασμός κατέληξε πυροτέχνημα. Ο Κυριάκος Κατζουράκης αναλύει μέσα από ζωγραφικά ενσταντανέ, που άλλοτε ερωτοτροπούν με το επικό και άλλοτε μοιάζουν με μουσική δωματίου ή με παραληρηματικές εικόνες που υποβάλλουν αινίγματα, τα αίτια αυτής της κρίσης, τα αδιέξοδα αλλά και τις εκπλήξεις που το μέλλον επιφυλάσσει. Οδηγός του η επιθυμία και το ακήρατο ερωτικό σώμα, όπλο μαζί και εξορκισμός εναντίον της οποιασδήποτε θεσμοποιημένης βίας, οποιασδήποτε αλλοτριωτικής διαδικασίας.

Ο Ζωγράφος προτρέπει τον επισκέπτη του να επιβραδύνει τον προσωπικό του χρόνο και να καταδυθεί σε έναν κόσμο σωμάτων και προσώπων τα οποία θέλουν να εκφράσουν το δράμα ή τη δικαίωση, τη μοίρα τελικά, του δικού του σώματος ή προσώπου. Αυτή η retardatio, μέσα σε μια εποχή αδιέξοδης επιτάχυνσης, ηχεί σαν ανθρωπιστικό αίτημα και σαν επιθυμία επιστροφής σε έναν κόσμο συνειδητοποίησης του αληθινού ρυθμού του κόσμου. Τέλος, η αξιοποίηση των ιστοριών που κρύβουν οι εικόνες και η ανίχνευση ενός συγκεκριμένου σκελετού σε αυτές στοχεύει στο να καταδείξει την ύπαρξη κι άλλων «αφηγήσεων» πλάι στην Ιστορία, τη δυνατότητα κι άλλων συνδυασμών, πέραν των δοκιμασμένων, και τη διάθεση να διεκδικήσει και αλλιώς το, ούτως ή άλλως, πολυδιάστατο σώμα της κοινής ευρωπαϊκής μας παράδοσης. Εφόσον, mutatis mutandis, η μεταπολεμική ζωγραφική στην Ελλάδα μπορεί να ενταχθεί σ' ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό πλαίσιο, τόσο από πλευράς αισθητικής όσο και από πλευράς ιδεολογίας. Υπάρχει ένας ομφάλιος λώρος που συνδέει τον Bacon, τον Τσαρούχη και τον Κατζουράκη, με κοινό παρανομαστή το σώμα, την επιθυμία και τη μεταμόρφωσή τους σε αισθητικό γεγονός. Το σώμα που επιστρέφει θριαμβευτικά στην ευρωπαϊκή ζωγραφική μετά τον πόλεμο ως δυνατότητα επανάστασης, ως μορφή που δρώντας παραμυθητικά και ανατρεπτικά σώζει... Ο Bacon λέει: «Αισθάνομαι ότι είμαι σπίτι μου μέσα στο χάος γιατί το χάος γεννάει στο μυαλό μου εικόνες...».[16]

16. Μάνος Στεφανίδης, *Ζωγραφική επειδή θέατρο, δηλαδή κινηματογράφος, η περίπτωση του Κυριάκου Κατζουράκη,* Επιστημονικό Συμπό-

Κάτοικος Λονδίνου, 1973-1985

Πρόκειται ίσως για μία από τις πιο μεστές περιόδους της σταδιοδρομίας του Κατζουράκη. Για την εποχή που κυοφόρησε όλες τις επόμενες και εμπέδωσε την ενδόμυχη διάθεση του ζωγράφου για τη θεατρική-ονειρική αίσθηση των πραγμάτων, για την ιστορία που εκπίπτει στο καθημερινό ή την banalité και το αντίθετο· για τον «τρόμο» των μεγάλων πλαστικών μορφών του παρελθόντος που κατευνάζεται μόνο με τη θυσία του επικαιρικού.

Πρέπει εδώ να πω ότι η μικρή παράδοση της νεοελληνικής ζωγραφικής κατατρύχεται από ένα βαρύ σύμπλεγμα, μιαν «έλλειψη του πατέρα», για να μιλήσουμε με ψυχαναλυτικούς όρους. Αυτή οφείλεται στο ότι η ευρωπαϊκή ιστορία των μορφών εισέρχεται βίαια στον περίκλειστο πολιτισμό μας με τη Βαυαροκρατία. Συντελείται τότε ένας στανικός «εκμοντερνισμός» και έκτοτε οι μεγάλοι μας ζωγράφοι, από τον Γύζη ως τον Παρθένη και από τον Παπαλουκά ως τον Σπυρόπουλο, τον Τσαρούχη ή τον Μόραλη, ψάχνουν διαισθητικά αυτό το απολεσθέν κέντρο, αναπαράγουν αταβιστικά στο έργο τους τις χαμένες περιόδους της ευρωπαϊκής εικονοποιίας, την Αναγέννηση και το Μπαρόκ. Κάτι τέτοιο είναι εξαιρετικά εμφανές στην έρευνα του Μόραλη, η οποία αντανακλάται και στη διδασκαλία του στην ΑΣΚΤ. Είναι, λοιπόν, απόλυτα δικαιολογημένο το γεγονός ότι δεκάδες ζωγράφοι μεταπολεμικά, ασχέτως αισθητικών επιλογών, «επιστρέφουν» στα μεγάλα έργα της ευρωπαϊκής παράδοσης φιλοτεχνώντας αφιερώματα (hommage à) στον Velázquez, τον Greco, τον Caravaggio, τον Poussin, τον Delacroix, τον Manet, τον Renoir, τον Monet, τον Matisse, τον Magritte, τον Picasso, τον De Chirico, τον Bacon, τον Yves Klein, τον Beuys κ.ά. Ενδεικτικά αναφέρω τους Τσαρούχη, Ν. Κεσσανλή, Εγγονόπουλο, Γκίκα, Βλ. Κανιάρη, Η. Δεκουλάκο, Λ. Κανακάκι, Θ. Πάντο, Α. Λεβίδη, Γ. Ψυχοπαίδη, Δ. Σκουλάκη, Δ. Μυταρά, Γ. Λαζόγκα, Μ. Γαβαθά, Κ. Μορταράκο, Β. Ξένου, Ελ. Μωραΐτη, Μηνά (Σεμερτζιάν), Α. Δρούγκα κ.λπ.[17] Αν ο Κόντογλου και η γενιά του '30 ξαναδιεκδίκησαν μιαν ελληνική διαχρονία με όρους νεωτερικότητας, οι επίγονοί της δεν ήθελαν τίποτε περισσότερο και τίποτα λιγότερο από την ευρωπαϊκή τους κληρονομιά. Δηλαδή τους χρυσούς αιώνες της ζωγραφικής στη Γηραιά Ήπειρο. Νομίζω πως εδώ εντάσσεται και η ιδιαιτερότητα του Κατζουράκη στην περίοδο του Λονδίνου. Από τη μία η National Gallery και οι συνεχείς αιφνιδιασμοί της με εκείνους τους πίνακες που έφεραν τη σφραγίδα της ιδιοφυούς μαστοριάς, αλλά και της ετυμηγορίας της ιστορίας, και από την άλλη η ανάδυση του μεταμοντέρνου ύφους μέσα από τα κράσπεδα του μοντέρνου, το οποίο νομιμοποιούσε επιγαμίες, συμψηφισμούς, επαλληλίες, οπτικές επικολλήσεις και αναρχικούς συνειρμούς. Για τον Κατζουράκη πάντως η καταφυγή στην Ιστορία –και δη την ιστορία της τέχνης– αποτελούσε δικαίωση εκείνης της πραγματικότητας που έμοιαζε να σέρνεται.[18] Ήδη η εμπειρία του στο σινεμά με τις «Μέρες του '36»[19] του Θ. Αγγελόπουλου και το «Προξενιό της Άννας» του Π. Βούλγαρη του προσπόριζε τους τρόπους για να υπερασπιστεί τόσο την καθαρότητα και τη σαφήνεια όσο και το αίνιγμα της εικόνας: επρόκειτο για το montage. Απ' την άλλη η ψυχανάλυση στην οποία υποβάλλεται επί χρόνια απελευθερώνει εντός του δυνάμεις που παρέμεναν μέσα στα μαύρα και παράλληλα τον διδάσκει

σιο, Θέατρο και κινηματογράφος, Θεωρία και κριτική, 16-17 Απριλίου 2010, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, σσ. 147-161.

17. Μάνος Στεφανίδης, *Εθνικό Μουσείο: Επτά αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, τόμος η', εκδ. ΕΤ, 2008, σ. 14 κ.α.
18. Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Μετά την αφαίρεση*, τέταρτος τόμος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σσ. 123-124.
19. Ο τίτλος παραπέμπει σε ομώνυμο πίνακα του Κατζουράκη του 1970.

πως τίποτε δεν είναι «αθώο», τίποτε δεν εξαντλείται αποκλειστικά σε μία ορθολογική ερμηνεία. Αυτό το καινούργιο δικαίωμα εμπλουτίζει την εικονοποιία του με το στοιχείο της αυθεντικότητας και του βαθιά επεξεργασμένου βιώματος. Η ζωγραφική του φλερτάρει αλλά ποτέ δεν μολύνεται ουσιαστικά από τον καρκίνο της ελληνικής ζωγραφικής, που είναι το ναρκισσευόμενο φολκλόρ και η εμμονή στην αφήγηση-παράσταση. Αντίθετα, οι πιο φιλόδοξες συνθέσεις του παραμένουν μετέωρες ως προς την ερμηνεία και την κατάταξή τους, τόσο πιο δικαιωμένες όσο πιο αμήχανο υπήρξε το κοινό που τις περιεργάστηκε. Τριάντα χρόνια μετά διατηρούν και το μυστήριο και την πρώτη τους γοητεία αλώβητες· κι αυτό είναι σπουδαίο.

Η επιστροφή της ζωγραφισμένης μορφής είναι ένα κέρδος που θα αποτελούσε σφάλμα να το αποδίδαμε στην αδυναμία τού σήμερα να απαλλαγεί από τα στερεότυπα της παράδοσης. Η επιστροφή αυτή υποδηλώνει περισσότερο την ανάγκη να ξαναρχίσουν τα πράγματα από την αρχή, να επαναδιατυπωθούν κάποιες έννοιες που συσκότισε η παρανόηση ή η κατάχρηση και να ξανακερδίσει ο άνθρωπος τα δικαιώματα στη μορφή του – δηλαδή το δικαίωμα μιας αυτεξούσιας ερμηνείας, την ψηλάφηση ενός νέου ουμανισμού. Η ζωγραφική μορφή που επανακαλύπτει το συμβολικό συγκέρασμό των επιμέρους ατομικοτήτων, την ανα-παράσταση της ελευθερίας της, που όσο περισσότερο θεωρείται αυτονόητη τόσο δραστικότερα υπονομεύεται... Σε μιαν εποχή υπεροχής της ηλεκτρονικής εικόνας και καθολικής επιβολής μιας απρόσωπης τεχνολογίας η ζωγραφισμένη μορφή υποδυόμενη το ανθρώπινό της πρότυπο είναι σαν να λέει: «είμαι εδώ διεκδικώντας το αρχαίο κάλλος έστω κι αν είναι ορατές οι επιπτώσεις μιας τραγωδίας...».[20] Στον Κατζουράκη αυτή η «επιστροφή» συνιστά συγχρόνως modus operandi αλλά και πρόταση για να υπερβαθεί η κρίση της τέχνης γενικότερα και του μοντερνισμού ειδικότερα.

Ο μοντερνισμός, λοιπόν, η ωστική δύναμη του προηγούμενου αιώνα, άρχισε να ξεθυμαίνει όταν αποδύθηκε το «συνωμοτικό» και αριστοκρατικό χαρακτήρα που τον περιόριζε σε μια μικρή ομάδα εκλεκτών και διεκδίκησε παγκόσμια προβολή. Ήδη μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο –και με κορύφωση τη δεκαετία του '70– οι κατά τόπους ιδιαιτερότητες αμφισβήτησαν τη μονολιθικότητα των νεωτεριστικών στερεοτύπων. Το νέο «δόγμα» έλεγε περίπου τα εξής: Σε διαφορετικά χρονικά ή τοπικά σημεία δεν μπορεί να παραχθούν ίδιες και απαράλλαχτες μορφές τέχνης. Κι αν παράγονται, τότε το φαινόμενο δέον να ερμηνευθεί με εξωκαλλιτεχνικά κριτήρια και να αναχθεί σε διαδικασίες μητροπολιτικής ηγεμονίας. Η μεταπολεμική ευρωπαϊκή σκηνή βιώνει αφενός την εξάρτησή της από την υπερατλαντική μητρόπολη και αφετέρου επιδιώκει με τοπικές «σχολές» να διεκδικήσει το ύφος μιας παράδοσης που ανανεώνεται και αντιστέκεται. Ο γερμανικός νεοεξπρεσιονισμός εκφράζει μια τέτοια ρομαντική στροφή στην ιθαγένεια, στην Heimat, ενώ ο απομονωμένος και αρχαϊκός Stanley Spencer[21] μπορεί να ιδωθεί ως ο πρόδρομος των αγγλικών τάσεων προς «ανεξαρτησία» απέναντι σε οποιοδήποτε μοντερνιστικό πρότυπο. Το 1976 ο R. B. Kitaj οργάνωσε την έκθεση «Human Clay» στην Hayward Gallery πρωτοδιατυπώνοντας την έννοια της «Σχολής του Λονδίνου». Οι Bacon, Auerbach, Freud, Hockney και Kitaj διεκδικούν έναν ρεαλισμό πλήρως αντίθετο προς τη λυρική αφαίρεση του Soulages, του Mathieu ή του Hartung. Η ανθρωπομορφική «συντήρηση» της Σχολής του Λονδίνου θα δικαιωθεί πλήρως εκπορθώντας το 1987 το αμερικάνικο Hirshhorn Museum στην Ουάσινγκτον, το οποίο φιλοξένησε με τεράστια επιτυχία αναδρομική του Lucien Freud (1922). Το 1981 στην Royal Academy φιλοξενείται η ομαδική έκθεση «Ένα Νέο Πνεύμα στη Ζωγραφική» («New Spirit in Painting») με έργα των John Kirby, Steven Campbell, Peter Howson, Bruce Mc Lean, Alison Watt κ.ά., η οποία αποτελεί σαφή

20. Πρβλ. την πρόταση του Jeffrey Deitch στην έκθεση «Post Human», FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausanne, 1992.
21. Μετά τη Δικτατορία, ο Νίκος Παραλής πρωτοστάτησε στο Λονδίνο για τη δημιουργία ενός συλλόγου *Φίλων του Spencer*. Ο Κατζουράκης βέβαια ήταν ενεργό μέλος!

δήλωση της ζωγραφικής αφήγησης που επιστρέφει στο νησί και μάλιστα εις πείσμα των εννοιολογικών εμμονών της υπόλοιπης Ηπείρου (Continent). Την έκθεση οργάνωσαν ο Χρ. Ιωακειμίδης, ο Norman Rosenthal και ο N. Serota. Ο M. Archer, όπως και ο A. B. Oliva, συγκρίνει την έκθεση «Ένα Νέο Πνεύμα στη Ζωγραφική» με το επιθετικό Zeitgeist που οργάνωσαν επίσης ο Χρ. Ιωακειμίδης και ο Norman Rosenthal λίγο αργότερα στο Βερολίνο. Στην ίδια ασφαλώς ζωγραφική αντίληψη ανήκουν ο Clemente, ο Paladino, ο Garouste, ο Combat, ο Le Brun, η Rego κ.ά., μία αντίληψη που γονιμοποιεί εντυπωσιακά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα.[22] Ο Κυριάκος Κατζουράκης αναδεικνύεται με το έργο και τη γενικότερη έρευνα στον κόσμο των εικόνων ομότροπος του Kitaj όσο και του Blake, αλλά και του Auerbach, ενώ στο Παρίσι ομόδοξες περιπτώσεις είναι ασφαλώς ο J. Rustin, ο S. Szafran, ο Dado, ο Segui και ο L. Cremonini ή ο Σέρβος Velickovic, αμφότεροι καθηγητές στην École des Beaux-Arts. Αυτή η «επιστροφή» της ζωγραφισμένης στατικής εικόνας μέσα στον ορυμαγδό της ηλεκτρονικής οθόνης που αναβοσβήνει επιθετικά, ενέχει το χαρακτήρα χρησμού. Συμβολίζει μια νέα ανθρωπολογική έρευνα που διεξάγεται όχι με τα όπλα μιας διαβουκολημένης επιστήμης αλλά και μιας Τέχνης που θέλει να ξαναγίνει ιερή. «Ο "ανθρωπισμός" της Αναγέννησης, ο "ορθολογισμός" των κλασικών» σημειώνει ο Φουκώ «μπόρεσαν να δώσουν μια προνομιούχα θέση στους ανθρώπους μέσα στην τάξη του κόσμου, δεν μπόρεσαν όμως να σκεφτούν τον άνθρωπο... Ο άνθρωπος συγκροτήθηκε στις αρχές του 19ου αιώνα σε συστοιχία με αυτές (τις καταγωγικές) ιστορικότητες, με όλα αυτά τα πράγματα που είναι κλεισμένα στον εαυτό τους και δείχνουν... την απρόσιτη ταυτότητα της καταγωγής τους...»[23]

Πώς ζωγραφίζεται η συντέλεια

Εν αρχή ην ο χώρος. Ένα δωμάτιο, συνήθως το ατελιέ που μεταμορφώνεται σε σκηνή θεάτρου για να υποδεχτεί τις «Δεσποινίδες των Τιμών» ή τους Οράτιους της στιγμής που ορκίζονται. Έπειτα ο χώρος θ' ανοίξει μ' ένα travelling, θα κυοφορήσει έναν νέο μελοδραματικό ορίζοντα ή μια νύχτα πυορροούσα. Ή δωμάτια κι άλλα δωμάτια και διαδρόμους σαν κουίντες ή σαν εσωτερικά του Vermeer για να προφυλάσσονται οι σκιές των πεθαμένων ή όσων αφέθηκαν να ψυχορραγούν. Τι γυρεύουν όμως τόσοι ήρωες σ' αυτό το στενό τοπίο, στην πρόσοψη ενός καφενείου υποφωτισμένου από μια λάμπα ασετυλίνης, μ' ένα γυμνό κορίτσι έκθετο στα μάτια των μεθυσμένων, των στρατιωτών και του Θοδωράκη Κολοκοτρώνη που φέρει με υπερηφάνεια τόσο την περικεφαλαία όσο και την κάρα του; Η ρομαντική φύση του ζωγράφου χρειάζεται όλη αυτή τη ρητορεία όχι για να υμνήσει έναν Bolivar ή τον Οδυσσέα Ανδρούτσο, όπως ο Εγγονόπουλος, αλλά για ν' αντέξει τον απορφανισμό των ημερών. Κι ο έρωτας, όμως, δεν λειτουργεί παραμυθητικά όπως στον Ελύτη, αλλά μάλλον σαν μια ακόμη αγωνία της σάρκας που φορές δεν παραλάσσει την αγωνία του θανάτου. Στη μυθολογία του Κατζουράκη τα πράγματα που αντιπαρατίθενται μπορεί να είναι οι αντάρτες, οι σκονισμένοι ήρωες και οι σκοτεινοί εργάτες σε σχέση με τους καλοζωισμένους αστούς και τα λευκά κολάρα, τα ηρωικά θέματα της μεγάλης ζωγραφικής όπως το τετριμμένο της καθημερινότητας, μια βάρκα που λάμνει στο οδόστρωμα και ο Όμηρος-Γούντι Γκάθρι την απαθανατίζει σ' ένα τραγούδι, πάντα όμως ένα κορίτσι, ο Ίμερος που φωτίζει τη σύνθεση και δίνει νόημα στις αντιθέσεις και τις αποκλίνουσες εικόνες. Ο Κατζουράκης είναι ένας ερωτικός ζωγράφος επειδή

22. Michael Archer, *Art Since 1960*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1997, σ. 146.
23. Μισέλ Φουκώ, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. Γνώση, 1986, σ. 437.

είναι ένας πολιτικός καλλιτέχνης. Το μυαλό του έχει πάντα το έπος και το συναίσθημα. Την επιθυμία και το χρέος.

Ο προσεκτικός παρατηρητής θα διαπιστώσει πως από την εποχή των «Νέων Ρεαλιστών» έως το «Τέμπλο» ο Κατζουράκης πειραματιζόταν στα πολύπτυχα ή καλύτερα στις σπονδυλωτές, πολύμορφες εικόνες, ένα είδος altarpiece (predella, retable), εικονοστασίου με διακοπτόμενη αφήγηση σαν μετόπες. Χαρακτηριστικό είναι το δίπτυχο «Διπλή Ιστορία» (1969-1970) με τις ένθετες εικόνες πάνω στον καμβά, τις απομιμήσεις φωτογραφιών ή σημειώσεων και τη σκιά του ζωγράφου ως χώρους μέσα στο χώρο. (Οι παραισθητικές αποδόσεις μιας πρίζας με καλώδιο και ενός κόκκινου φωτιστικού επιτείνουν την ψευδαισθητικότητα της σκηνής.) Το έργο εξετέθη στον «Κοχλία» το 1973. Πολύπτυχο σε 18 ισομεγέθη τμήματα είχε εκθέσει και ο Μπότσογλου στην ίδια έκθεση. Επίσης, θέλω ν' αναφέρω ότι ο πίνακας δημοσιεύεται ως «Διπλή Ιστορία» στο βιβλίο «Κυριάκος Κατζουράκης, η περιπέτεια της ζωγραφικής. Συζητήσεις με την Πέγκυ Κουνενάκη»[24] και ως «Η Ιστορία ενός Αγοριού κι ενός Κοριτσιού» στο βιβλίο της ίδιας συγγραφέως «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-73. Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας».[25] Συγκεκριμένα για τον πίνακα, γράφει ο Μίμης Φωτιάδης στην εφημερίδα «Θεσσαλονίκη», 18/4/1974:[26] «... Είναι το πιο μαλακό έργο της έκθεσης. Μια θαυμάσια γλύκα περιέχει όλον τον πίνακα. Όμως, ορισμένα σημεία του είναι καθηλωμένα στη νατουραλιστική τους απόδοση, π.χ. η πρίζα κάτω δεξιά δεν νομίζω τελικά ότι γίνεται "καθημερινό σύμβολο" τόσο δυνατό που να κάνει "μια κριτική αποκατάσταση της αλήθειας" όπως γράφουν...». Υπενθυμίζεται, τέλος, πως το «Τέμπλο» με τέσσερις «δεσποτικές εικόνες» που παρουσιάζουν από δύο φιγούρες και μία με τέσσερα πορτρέτα αλλά φαγιούμ, εξέθεσε στην Αγγλία το 1978. Ανάλογης οργάνωσης είναι και ο ενιαίος καμβάς του 1992-93 με τίτλο «Ιστορία» και διαστάσεις 200 × 300 εκ., ο οποίος αναπτύσσει το ερωτικό, νυχτερινό του θέμα σε 24 ομοειδή καρέ (sic). Έβλεπα πρόσφατα στη Neue Nationalgalerie και την Berlinische Galerie την έκθεση «Kunst in Berlin 1880-1980». Τα βασανισμένα σώματα του Ludwig Meidner, του Felix Nussbaum αλλά κυρίως η απελπισία των εγκλείστων του Karl Hofer μου θύμισαν έντονα τους αντίστοιχους βασανισμένους του Κατζουράκη από το «Τέμπλο» ως την έκθεση «Σώμα Ευάλωτο» του 2010.[27] Ας είμαστε καχύποπτοι για την τέχνη εκείνη που απευθύνεται στο συναίσθημα και όχι στη νόηση. Που επιδιώκει περισσότερο να συγκινήσει παρά να μας διαφοροποιήσει την άποψη που έχουμε για τον κόσμο. Το προοπτικό σύστημα της Αναγέννησης είναι τόσο ψευδές στην αληθοφάνειά του όσο το να βλέπεις ποδοσφαιρικό αγώνα από την τηλεόραση και να νομίζεις ότι έχεις τρισδιάστατη εποπτεία του χώρου.

Η υπερβολική επεξεργασία της φόρμας καταλήγει στην επιτήδευση και τη διακοσμητικότητα. Εμείς πάλι ομνύουμε σε μιαν έκφραση που δεν αναγνωρίζει αυθεντίες, κατεστημένα ή δυνάστες και θεωρεί όλες τις επιλογές ανοιχτές και νόμιμες, που είναι πολιτική αλλά όχι στρατευμένη, σύγχρονη αλλά όχι εκβιαστικά «μοντέρνα», με συνείδηση εντοπιότητας αλλά όχι τοπική. Μιαν έκφραση, τέλος, που βούλεται να υπάρχει εντός Ιστορίας όταν η Ιστορία, παραμερίζοντας τα επικοινωνιακά πυροτεχνήματα και τους πυροτεχνουργούς, αρχίσει να επιτελεί το έργο της. Κι έχει πολύ καιρό να γίνει ένα θαύμα σ' αυτόν τον τόπο. Τέχνη θα πει να ψιθυρίσουμε την προσωπική μας ιστορία στο αφτί της Αιωνιότητας.

Ο Κυριάκος Κατζουράκης καταθέτει μια ζωγραφική της επιθυμίας βιώνοντας τα επίκαιρα προβλήματα ενός σύγχρονου κόσμου. Η κλασικής ποιότητας τεχνική του εμψυχώνει συνθέσεις μιας κινηματογραφικής αφήγησης με έντονα στυλιζαρίσματα,

---

24. *Κυριάκος Κατζουράκης, η περιπέτεια της ζωγραφικής. Συζητήσεις με την Πέγκυ Κουνενάκη*, εκδ. Εξάντας, 1994, σ. 19.
25. Πέγκυ Κουνενάκη, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-73. Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας*, εκδ. Εξάντας, 1988, σ. 77.
26. ό.π. αν., σ. 78.
27. Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Photographie und Architektur, Kunst in Berlin, 1880-1980, Νοέμβριος 2012.

cuttings, αυξομειώσεις μεγεθών, απρόβλεπτα πλάνα ή παράδοξους φωτισμούς οι οποίοι αναδεικνύουν τα ένδον στοιχεία και διαλύουν την εξωτερική τελειότητα των μορφών. Ο ζωγράφος αυτός έχει την υπομονή αρτιζάνου όταν στήνει τα υπερμεγέθων διαστάσεων εικαστικά collages του, στα οποία πάντα υπάρχει μια ιστορία, ένα μυστήριο, δηλαδή η πιθανότητα της πτώσης και η δυνατότητα της κάθαρσης. Σε συνθέσεις όπως το παλαιότερο «Τέμπλο» (1994) η στερεά ζωγραφική διαδικασία δύσκολα αποκρύπτει τον ανατρεπτικό χαρακτήρα των εικονιζόμενων. Κατά βάση ο ζωγράφος ακολουθεί τη συγκαλυμμένη ειρωνεία των collages του Max Ernst, επιμένοντας όμως στο έπος ή τη γελοιότητα του καθημερινού δράματος. Τα άνισα μεγέθη των προσώπων, τα ασπαίροντα σώματα, οι φιγούρες που ελλοχεύουν στη σκιά, η βασανιστική και μη εκπληρούμενη σεξουαλική επιθυμία, η αγνότητα που προβάλλεται ως μικροαστική σύμβαση αλλά και ως γέρας μιας ανδροκρατικής κοινωνίας, παραπέμπουν τόσο στον Freud όσο και στον Marx. Κυρίως όμως παραπέμπουν στη μεγάλη ευρωπαϊκή ζωγραφική, από τον Τισιανό ως τον Courbet, την οποία ο Κατζουράκης ανανεώνει με προσωπικό ύφος και ακόμη πιο προσωπική άποψη. Το 1955 ο Lacan σχολιάζει ένα όνειρο του Freud όπου το «ανοιχτό στόμα» είναι το αιδοίο από όπου ξεπηδά η κεφαλή της Μέδουσας. Ο υποψιασμένος θα αναγνωρίζει ασφαλώς σε αυτήν την εικόνα την άγρια υγεία των γυναικών του Κατζουράκη. Ο Jean Rustin, από την άλλη, εξίσου ομότροπός του ζωγράφος όπως και ο Bacon ή ο Peter Blake, έχοντας μεγάλη θητεία στην αφαίρεση, επιστρέφει στην ωριμότητά του σε συνθέσεις όπου η φιγούρα κυριαρχεί δραματική, απορφανισμένη, εφιαλτική. Ο ζωγράφος, χωρίς ουδόλως να στέργει στο γραφικό ή το μελό, παρουσιάζει όντα γυμνά και φυλακισμένα σε άσυλα ή ψυχιατρεία. Περίεργα ανθρωποειδή με αμφισβητούμενο φύλο παραδομένα σε μια φθορά του σώματος, του χρόνου, της μνήμης – σύμβολα ενός πολιτισμού που σήπεται μέσα στην αυταρέσκειά του, τα πλάσματα του Rustin, διατυπωμένα σε υψηλό ζωγραφικό ήθος, δεν επαιτούν οίκτο αλλά λειτουργούν ως καθρέπτες φρίκης. Επιστρέφουν τον οίκτο στο θεατή, ενός θεατή πάντως εξοικειωμένου με τη σκηνοθετημένη φρίκη των τηλεοπτικών ειδήσεων, το ίδιο το έργο μέσα από το άλγος του οδηγεί σε μιαν ιδιότυπη κάθαρση – σε μιαν «ηδονή» ανάλογη προς τους πίνακες του Bacon. Ο Daniele Gillemon προλογίζοντας μία έκθεση του Rustin το 1997 μιλούσε για το «παράδοξο κάλλος»[28] πέραν του συνήθους ναρκισσισμού της έκφρασης ή των πολιτιστικών άλλοθι που οι κοινωνικές συνθήκες επιβάλλουν. Ο Rustin ζωγραφίζοντας εκκωφαντικές σιωπές ή κραυγές που αιμορραγούν ζωγραφίζει τα μέλη μιας ανθρωπότητας που αργεί να εξανθρωπιστεί. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Ed. Lucie-Smith, αυτό που συνδέει τον Rustin, όπως εξάλλου και τον Bacon, με έναν «ήρωα» του Ρομαντισμού σαν τον Géricault είναι η ιδέα της τρέλας και η «νομιμότητα» του τρόμου.[29] Μόνο που στον Rustin η τελική αίσθηση είναι διαποτισμένη από έναν βαθύτατο ανθρωπισμό. Πρόκειται όχι για lacrimae rerum, τα δάκρυα δηλαδή των πραγμάτων όπως τα χύνει ένας εστέτ, αλλά για τον ίδιο τον πόνο του πόνου των ανθρώπων. Αντίθετα, ο ανθρωπισμός του Κατζουράκη είναι διαφοροποιημένος· εδώ επιδιώκεται κυρίως ν' αποκαλυφθούν οι αιτίες που προκαλούν τη δυστυχία των ανθρώπων. Μια δυστυχία που είναι τόσο πολιτική όσο και υπαρξιακή και που η τέχνη εν προκειμένω λειτουργεί ως το μέγιστο παυσίλυπό της. Από την άλλη πλευρά, ο δυτικόστροφος μοντερνισμός των πρωτευουσών των πρώην αποικιοκρατικών δυνάμεων έχει συγκροτηθεί έτσι ώστε να αγνοεί ή και να χλευάζει κάθε «αλλότριο» λόγο, όπως επίσης να εδράζει τη δύναμή του πάνω στην αντίθεση –σήμερα ολωσδιόλου τεχνητή– κέντρου και περιφέρειας (πρβλ. τη σύγκρουση ανάμεσα σε Orientalisme και Occidentalisme).[30]

28. «Tout en instaurant une paradoxale beauté».
29. Edward Lucie-Smith, *Rustin*, Thomas Heneage and Co. Ltd., 1991, σ. 155.
30. Μάνος Στεφανίδης, *Ζωγραφική επειδή θέατρο, δηλαδή κινηματογράφος, η περίπτωση του Κυριάκου Κατζουράκη,* Επιστημονικό Συμπό-

Έρως, Θάνατος

Τρώγε την πρόοδο και με τα φλούδια και με τα κουκούτσια της.
Οδυσσέας Ελύτης, *Μαρία Νεφέλη*

Λίγο πριν εκπνεύσει η δεκαετία του '80, ένα παγκόσμιας σημασίας γεγονός έρχεται να ανατρέψει τους πολιτικούς συσχετισμούς και να βάλει τέλος στην ισορροπία του τρόμου που είχε καλλιεργήσει ο Ψυχρός Πόλεμος. Το τείχος του Βερολίνου, που έπεσε κυριολεκτικά εν μία νυκτί, δεν χώριζε μόνο δύο πόλεις και δύο χώρες αλλά και δύο ολόκληρους κόσμους. Κάτω από το τείχος θάφτηκε το όραμα του υπαρκτού σοσιαλισμού, ενώ τα γκράφιτι που το στόλιζαν, «ασκήσεις» ζωγραφικής και πολιτικής διαμαρτυρίας, πουλήθηκαν στους τουρίστες ως ιστορικό ενθύμιον. Η Ελλάδα ζει το «βρόμικο '89», εισπνέοντας τη δυσοσμία του σκανδάλου Κοσκωτά. Παρ' όλα αυτά, η πτώση του τείχους, όπως mutatis mutandis η προηγηθείσα χειραψία Βαφειάδη-Τσακαλώτου (1984) και η κυβέρνηση Τζανετάκη με το νεοπαγή Συνασπισμό (αποτελούμενο από τις κομματικές συνιστώσες του ΚΚΕ και της τότε ΕΑΡ), επιβεβαίωσε τον τίτλο ενός εγχειριδίου του Μαρσέλ Ντισάν, *L' Opposition et les cases conjuguées sont réconcilées* («Η αντίπαλος παράταξις και τα σύστοιχα τετραγωνίδια συμφιλιώνονται»), έστω και αν αναφερόταν στο αγαπημένο του σκάκι. Τόσο όμως το βιβλίο *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου* με τις συνεντεύξεις του Ντισάν στον Pierre Campanne όσο και η *Λιμναία Οδύσσεια* του Γιάννη Κουνέλλη, που κυκλοφορούν στη δεκαετία του '90 (και τα δύο από τις εκδόσεις Άγρα), επαναφέρουν στην επιφάνεια τον προβληματισμό για τα όρια του μοντερνισμού, την επίθεση εναντίον της ζωγραφικής του αμφιβληστροειδούς και το αίτημα η τέχνη να συνευωχείται με τη διάνοια. Εξάλλου, οι πολιτικοκοινωνικές συνθήκες ευνοούν και υπαγορεύουν μια ανάλογη στάση. Τα ανοιχτά σύνορα λόγω της Ευρωπαϊκής Ένωσης και της κατάρρευσης του Ανατολικού Μπλοκ δημιουργούν τους σύγχρονους νομάδες που, είτε ως οικονομικοί μετανάστες είτε ως υποκείμενα του μαζικού τουρισμού, επενεργούν ριζικά στη σύσταση του πληθυσμού, την εθνική ομοιογένεια και την ώσμωση των πολιτισμών. Από την άλλη, οι νομάδες της ψηφιακής ερήμου αντιμετωπίζουν την εξάπλωση του Διαδικτύου αρχικά σαν μια terra incognita, μέχρι να την οικειοποιηθούν ως terra nostra. Καθώς λοιπόν η παγκοσμιοποίηση καθίσταται η αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα, παρατηρείται μια έξαρση εθνικιστικών τάσεων (όπως σε εμάς το Σκοπιανό Ζήτημα) και αποσχιστικών κινημάτων (π.χ. ο διαμελισμός της Γιουγκοσλαβίας), όπως και αναζωπύρωση του θρησκευτικού αισθήματος (περίπτωση ισλαμικού φονταμενταλισμού). Το φαινόμενο της τρομοκρατίας, με αποκορύφωμα την πτώση των Δίδυμων Πύργων, ορισμένοι το ερμηνεύουν ως μια αναπόφευκτη σύγκρουση πολιτισμών,[31] και η νέα τάξη πραγμάτων προσπαθεί να μας πείσει πως ο παγκόσμιος εχθρός δεν είναι πλέον οι κακοί κομμουνιστές αλλά οι φανατικοί μουσουλμάνοι. Αν όμως οι ΗΠΑ δια στόματος Φουκουγιάμα διακηρύσσουν «το τέλος της ιστορίας», η καλλιτεχνική –τουλάχιστον– Ευρώπη επιμένει πως οτιδήποτε πηγάζει από την ανθρώπινη παρουσία μοιραία εγγράφεται στο σώμα της τέχνης. Η Μπιενάλε της Βενετίας, π.χ., παραμένει ένα βαρόμετρο των εικαστικών αναζητήσεων όπου συμποσούται και διηθείται η διεθνής τέχνη. Εκεί αντικατοπτρίζεται και ο πλουραλισμός της και η αμηχανία της. Πού όμως πηγαίνει σήμερα η ζωγραφική; Πόσο απαραίτητη μπορεί να είναι μέσα στον καταιγισμό των ηλεκτρονικών εικόνων και των μαζικών οπτικών πληροφοριών; Σε ποιους ιδεολογικούς, ιστορικούς, αισθητικούς κώδικες έχει τη δυνα-

---

σιο, Θέατρο και κινηματογράφος, Θεωρία και κριτική, 16-17 Απριλίου 2010, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, σσ. 147-161.

31. Βλ. Σάμιουελ Χάντιγκτον, *Η σύγκρουση των πολιτισμών και ο ανασχηματισμός της παγκόσμιας τάξης*, εκδ. Terzo Books, Αθήνα 1999.

τότητα να στηριχθεί για να δικαιολογήσει την παρουσία της, για να παρέμβει και να υπάρξει ως αυτόνομος εικονοποιητικός μηχανισμός και για να αποκαταστήσει πάλι θετική και γόνιμη σχέση με το δέκτη-θεατή; Σήμερα που οι επιμέρους ιδιότητες και οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες της παραδοσιακής ζωγραφικής έχουν διαχυθεί στους νόμιμους ή μη απογόνους της –τον κινηματογράφο, τη video art, την τηλεοπτική εικόνα– ποιοι παράγοντες θα της επέτρεπαν να υπάρξει αυτούσια και ακέραιη; Να υπάρξει επίκαιρη και ουσιαστική; Θα έλεγα ότι δεν υπάρχει στις μέρες μας σπίτι οπουδήποτε στον πλανήτη που να μην έχει έστω έναν πίνακα, εικονικό αυτή τη φορά, εντός του: πρόκειται για την οθόνη της τηλεόρασης, το σύγχρονο μηχανισμό παραγωγής μυθοποιητικών συμβόλων και ηρωοποιητικών εικόνων. Παλαιότερα αυτόν το ρόλο τον κρατούσε *αποκλειστικά* η ζωγραφική. Αυτή ήταν η αρμόδια για να δώσει μορφή στο Θεό, πρόσωπο στον ηγεμόνα, για να περιγράψει με κύρος τα όσα αόρατα ισχύουν στο επέκεινα. Από την άλλη πλευρά, η σημερινή κρίση της ζωγραφικής οφείλεται στην απώλεια της ηρωοποιητικής της δυνατότητας, εφόσον δεν έχει πλέον μία θρησκεία για να προπαγανδίσει, ένα οποιοδήποτε καθεστώς για να λατρέψει, μιαν ετικέτα για να υπηρετήσει. Και δεν αρκεί να πούμε ότι η ζωγραφική σήμερα μεταφέρει τη μελαγχολία της εποχής σε χρώματα. Στην τρομερή προμάμμη όλων των νεότερων τεχνών της εικόνας ταιριάζει ενεργητικός και όχι παθητικός –που θα πει «διακοσμητικός»– ρόλος. Εδώ, η συμβολή του Κατζουράκη, μέσα από την τριπλή του ιδιότητα, του ζωγράφου, του σκηνογράφου, του σκηνοθέτη, είναι άκρως διαφωτιστική. Το ερώτημα που θέτει είναι τόσο οδυνηρό όσο και γοητευτικό: Μπορεί η ζωγραφική να σώσει τον κόσμο; Μπορούν οι ιδέες να γίνουν πάλι εικόνες;

Για τον Κατζουράκη η πράξη της ζωγραφικής είναι πάντα ιδεολογικοποιημένη. Οφείλει να εμπλέξει την ιθαγενή σχολή στην ευρύτερη ευρωπαϊκή παράδοση κι οφείλει να την αποδώσει δημιουργικά στη γενικότερη περιπέτεια της εικόνας. Λίγες φορές στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης έχουμε έναν δημιουργό με τόσο έντονη συνείδηση ιστορίας (όπως π.χ. ο Παρθένης, ο Τσαρούχης, ο Κανιάρης, ο Βασίλης Φωτόπουλος). Παράλληλα, ο ζωγράφος παλεύει και με τις φοβίες και με τις ερινύες του και αφήνεται στην ανακουφιστική επίδραση των ελεύθερων συνειρμών. Freud found that art provided some catharsis to repressed sexual wishes in a manner of the dream... Perhaps, as a therapy, painting is the simplest of aesthetic activities; perhaps for that reason the artist has come to signify the painter foremost.[32]

Στο τετράπτυχο του 1981 «Λουόμενοι Ι», ο Masaccio, ο Cézanne και ο Bacon μεταφέρονται στα καθ' ημάς όχι σαν ένα αναρχικό collage αλλά ως μια αφήγηση με βαθιά, εσωτερική αλληλουχία. Αφού αυτοί, οι μυθικοί ζωγράφοι αποτελούν τις αγάπες του, δεν μπορεί να συμβαίνει αλλιώς. Όμοια και στους «Λουόμενους ΙΙ» (Συλλογή Ν. Χατζηνικολάου). Οι φιγούρες ανήκουν σε μία εντόπια ηθογραφία αλλά η σημασιολογική τους γενεαλογία πηγαίνει πολύ μακρύτερα. Είναι, τέλος, γοητευτικός ο τρόπος που οι ίδιες φιγούρες ταξιδεύουν από τον έναν πίνακα στον άλλον, όπως λ.χ. ο «τζαμάς» ή ο «ξανθός αντάρτης», σαν να μην θέλουν να τελειώσει η ιστορία· όπως συμβαίνει με τον αγαπημένο ήρωα ενός συγγραφέα, που τον ξαναβρίσκουμε σε πολλά του βιβλία να υπερασπίζεται την ύπαρξή του και να μας κλείνει το μάτι. Όπως επίσης μπαινοβγαίνει το ζευγάρι των αστών στον πίνακα «Las Meninas».

Στις συνθέσεις του Κατζουράκη σταθερά αντιπαρατίθενται δύο κόσμοι, δύο εποχές, δύο αισθητικές, δύο ιστορίες. «Ανεπαισθήτως» τίθενται έτσι τα σημαντικότερα ζητήματα για μιαν οντολογία της εθνικής μας σχολής: α) Η τέχνη της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και το «έλλειμμα» μιας τέτοιας έκφρασης στον ελλαδικό χώρο. Μοιάζει ο ζωγράφος να θέλει διαισθητικά να

32. Adrian Stokes, *The invitation in Art*, με πρόλογο του Richard Wollheim, Tavistock Publications, Λονδίνο 1961, p. 55.

γεμίσει τα κενά, να επανορθώσει τις «αδικίες» της ιστορίας, να αποδώσει καλλιτεχνική δικαιοσύνη. β) Η διαφορά ανάμεσα στα κυρίαρχα μέσα παραγωγής πολιτισμού και τις παθητικές περιφέρειες. Ποιος τελικά γράφει την Ιστορία; Ο πιο ταλαντούχος ή ο πιο δυνατός; Πώς γράφεται η Ιστορία; Πάντα ίσως με τα επιχειρήματα των, πολιτισμικά, νικητών. γ) Υπάρχουν, τέλος, οριακά έργα στα οποία αυτοί οι δύο κόσμοι δεν επικοινωνούν κι όπου ο ζωγράφος προβάλλει τη δική του εποχή ή τις τραυματικές του εμπειρίες στο χαρισάμενο, το ιδανικό πλαίσιο των αριστουργημάτων της ευρωπαϊκής ζωγραφικής (π.χ. στο δίπτυχο «Όμηρος» το 1977, όπου τυφλός ποιητής είναι ο Γούντι Γκάρθι των blues και της country music και εικονίζεται η επτάπυλη Τροία σαν σκάφος κολλημένο στην ξηρά, ενώ η μικρή νύφη παραπέμπει σε μία διαχρονική Ιφιγένεια).

Έναν χρόνο νωρίτερα, στο «Όρκος» και στο «Θοδωρής» αντιπαρατίθενται αντάρτες του ΕΛΑΣ και ο νεκρός του Θεοδωράκη Κολοκοτρώνη. Οι συνειρμοί είναι προφανείς, όπως και οι αναφορές στη διαρκή επανάσταση ή στον όρκο που έδωσε ο Κολοκοτρώνης ως φιλικός (παραπομπή στον πίνακα Τσόκου της Συλλογής Κουτλίδη;) αλλά και στην υπόσχεση-δέσμευση ζωής των εξεγερμένων πατριωτών. Τον Κολοκοτρώνη τον βρίσκουμε και σε μία σύνθετη αναφορά στον Bellini και τον Carpaccio με πρωταγωνιστή τον Άγιο Ιερώνυμο, κορυφαίο πατέρα της Καθολικής Εκκλησίας, και δύο γυμνά κορίτσια· χτυπητή αντίθεση, η οποία πάντως δεν παραπέμπει αναγκαστικά στα θέματα της λαγνείας, του πειρασμού κ.λπ. Για το ζωγράφο όλοι αυτοί οι ελεύθεροι συνειρμοί είναι απλώς ευκαιρίες για ζωγραφική, είναι ευκαιρίες για ένα *ονειρικό παραλήρημα* και εντάσσονται στα ανώτερα τέσσερα ζεύγη αντιπαραθέσεων.

Στο ίδιο πλαίσιο συντάσσεται και η αυτοπροσωπογραφία του (Οκτώβριος 1975) σαν «Άγιος Καραϊσκάκης». Είναι ακόμη η εποχή των νεανικών υπερβάσεων (ηρωισμός της ηλικίας), των πολιτικών μαχών (ηρωισμός της ιδεολογίας) αλλά και των «εξαίρετων» συναισθημάτων (ηρωισμός της επιθυμίας). Το σφύζον σώμα είναι το όπλο μας για να κατακτήσουμε τον κόσμο και μαζί είναι το λάφυρο της ευτυχίας. Το ίδιο σώμα, φτενό και ηττημένο, γίνεται η σχεδία της Μέδουσας, ο αποκρουστικός συμβολισμός του Géricault: πως, δηλαδή, η σάρκα τρέφεται μόνο με σάρκα και πως τίποτε πιο κανιβαλικό απ' την επιθυμία αλλά και την ανάγκη. Εδώ ο Κατζουράκης κάνει ένα βήμα εμπρός και ο προβληματισμός του 2000 γεφυρώνεται με τις σκέψεις του '80. Το προφανές πολιτικό υποχωρεί για να αναδυθεί από τα έγκατα της μνήμης το υπαρξιακό. Η εικονοποιία του διαφοροποιείται πάλι, ο σκηνικός χώρος καταλαμβάνεται από τη νύχτα και τις μπλε-βιολέ αποχρώσεις της, ενώ στο κέντρο της αφήγησης δεσπόζει το θήλυ ρόδινο, έτοιμο να παραδοθεί, έτοιμο να αποκαλύψει τα μυστικά του, έτοιμο να ξαναπεί την ιστορία από την αρχή (πρόκειται για τους «μπλε» πίνακες που εξετέθησαν στον «Κρεωνίδη» το 1994).

«Ακόμη ψάχνω να καταλάβω το μηχανισμό της μνήμης» δηλώνει ο καλλιτέχνης. Η γλώσσα του γίνεται όλο και περισσότερο *συνειρμική*. Λειτουργεί μέσα από ζωγραφικές sequences (πρβλ. το «Nocturno» με τα 24 καρέ απ' τη συλλογή του Παντείου Πανεπιστημίου). Ακόμη το ανεστραμμένα επικό ύφος συνθέσεων όπως η «Ομόνοια» του 1987, ένα νυχτερινό, μια κάθοδος κατ' ουσίαν στον κάτω κόσμο, στον υπόκοσμο των ζωντανών-νεκρών, των περιθωριοποιημένων, των μεταναστών αργότερα. Το σπασμένο κοντάρι του ραφαηλιτικού Αγίου Γεωργίου διαλέγεται με την ατμόσφαιρα των νεανικών έργων του Picasso. Ενδιαφέρον είναι το θέμα του τζαμιού, δηλαδή της διάφανης, κατοπτρικής επιφάνειας που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε δύο επίπεδα για να χωρίζει το «εδώ» από το «εκεί» και τον πρωταγωνιστή από τα λοιπά πρόσωπα της αφήγησης. Το δίπτυχο «Τζαμάς» του 1980, μια λαϊκή γυναίκα που ετοιμάζεται να μαγειρέψει πριν την εκτέλεση. Ένα είδος Μυστικού Δείπνου της Αντίστασης, δηλαδή, όπου το αίμα κοινωνείται και μεταλαμβάνεται με τον πιο κυριολεκτικό τρόπο. Οι αντάρτες τότε, οι φυλακισμένοι και οι λαθρομετανάστες τώρα. Ανθρώπινα όντα που ονειρεύονται μια ζωή πιο ανθρώπινη και αλέθονται αμείλικτα στο μύλο της Ιστορίας.

Στις τελευταίες του συνθέσεις το ζήτημα του Τρίτου Κόσμου που επιδιώκει να εισχωρήσει με κάθε τρόπο στον περίκλειστο πανταχόθεν φρουρούμενο παράδεισο της Δύσης, τον απασχολεί σχεδόν αποκλειστικά. Αυτός ο προβληματισμός συμπορεύεται με την κριτική στον κόσμο του θεάματος. Σ' εκείνους τους μηχανισμούς που σταθερά και μεθοδευμένα εξωραΐζουν τη θλιβερή πραγματικότητα επειδή ένας τέτοιος «νατουραλισμός» αντίκειται στη διατεταγμένη ευτυχία του lifestyle. Όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τα 50 πορτρέτα κοριτσιών από το πρώην παραπέτασμα που προωθούνται στην Ελλάδα για πούλημα (σύγχρονο σκλαβοπάζαρο-trafficking).[33]

Τα τελευταία είκοσι χρόνια ο Κυριάκος Κατζουράκης ενεργοποιεί τον προβληματισμό του σε δύο παράλληλες τροχιές: Πρώτα επιδίδεται στη φιλοτέχνηση μεγάλων πολύπτυχων συνθέσεων που ανοίγονται και στις τρεις διαστάσεις, ένα είδος «ολιστικής ζωγραφικής» ή «χωροζωγραφικής», όπως είναι το «Τέμπλο ΙΙ», η «Προσωπογραφία» (1997) ή η «Ιερά Οδός» (1999), και έπειτα η διασύνδεση στατικής και κινούμενης εικόνας, όπως λόγου χάρη η ταινία «Ο Δρόμος προς τη Δύση» (2005) ή η βιντεοεγκατάσταση «Λίγο Πριν» (2010).

Σ' αυτές τις συνθέσεις ο εικαστικός χώρος διευρύνεται ενώ καινοτομικό παράγοντα αποτελεί η άμεση εισβολή του χρόνου. Μια εισβολή που επιτυγχάνεται τόσο με τεχνικά όσο και με μορφοπλαστικά μέσα. Στο «Τέμπλο», μια μεγάλη κατασκευή ύψους 11 μ., σαν ένα σύγχρονο, πολιτικό εικονοστάσι, δημιουργείται ένας πραγματικός χώρος μέσα στο χώρο κι ένα είδος «σκηνογραφίας» της ιστορίας μας από τον Εμφύλιο έως σήμερα. Οι άγιοι της αντίστασης, οι ήρωες της μη συμμόρφωσης, οι αντιήρωες της καθημερινότητας συμπλέκονται με καθημερινές ιστορίες όπου η βία, το μαρτύριο ή ο θάνατος εναλλάσσονται με την τρυφερότητα ή τον έρωτα. Ισότιμα το ιερό αποβάλλει την όποια μεταφυσική του και ξαναγίνεται ανθρώπινο. Είναι, θα λέγαμε, τόσο άπληστα σπαταλημένο το αίμα των ανθρώπων ώστε να μην αρκεί το αίμα ενός Θεού για να τους σώσει. Δύο χιλιάδες χρόνια τώρα. Ως άγγελοι πρωτοστάτες πλάι στην Ωραία Πύλη αποδίδονται ολόσωμοι ο Άγγελος Ελεφάντης και η Κάτια Γέρου. Αυτόματα η όλη σύνθεση αποκτάει έναν χαρακτήρα απόλυτα προσωπικό. Ο Κατζουράκης ζωγραφίζει ό,τι αγαπάει: απ' τον Τσαρούχη στον Μαγιακόφσκι κι από τους συντρόφους του στους έρωτές του. Από τη σκοτεινάγρα της πανταχού παρούσης βίας στο ξέφωτο της ψυχής.

Και μια άκρως χαρακτηριστική λεπτομέρεια: Το δέκατο τρίτο πρόσωπο του «Δωδεκάορτου» στο «Τέμπλο» με το χαραγμένο όνομα ΕΙΡΗΝΗ ΧΑΜΜΑΜΟΓΛΟΥ που φοράει σπασμένα γυαλιά, κραυγάζει και αιμορραγεί, θυμίζει έντονα τη γυναίκα με τα γυαλιά και το τραυματισμένο μάτι που βλέπουμε σε gros plan στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν» (1925). Πρόκειται για μιαν εικόνα που στοιχειώνει και τον Bacon, δημοσιεύεται στον κατάλογο της Tate Gallery του 1985 και μνημονεύεται από την Dawn Ades[34] στο άρθρο της «Web of Images», μαζί με τον πίνακα «Head III» του 1949. Ο κατάλογος βρίσκεται, χιλιοσημειωμένος, στο ατελιέ του Κυριάκου.

Όμοια αυτοεξομολογητικό είναι και το video «Λίγο Πριν». Αναμνήσεις από τη στρατιωτική του θητεία, Caravaggio και Pasolini, ο φίλος του Νίκος Πολίτης, ο συνεργάτης του Μπάμπης Βενετόπουλος και μια ομάδα μισόγυμνων αντρών να υποδύονται τους έγκλειστους, απανταχού στον πλανήτη. Ένα έργο μοναδικής υποβολής καθώς η ζωγραφική και η φιλμική γλώσσα συναιρούνται ιδανικά για ν' ανταποδώσουν την ανθρώπινη περιπέτεια στο ημίφως της Ιστορίας.

Στη «Ρόμπα» από την ενότητα «Προσωπογραφία», το περιθώριο της Ομόνοιας και η περιρρέουσα απόγνωση συνυπάρ-

33. Κυριάκος Κατζουράκης, *Ο Δρόμος προς τη Δύση*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2001.
34. Bacon, Tate Gallery, Λονδίνο 1985, σ. 15.

χουν με την κεντρική φιγούρα à la Kitaj[35] που κοιτάζει επάνω προς μία Ανάληψη που άργησε, σύμφωνα με τους τρόπους του Πανσέληνου. Οι αυτόματοι αυτοί συνειρμοί μάς πηγαίνουν είκοσι χρόνια πίσω και στον πίνακα «Διπλό πορτρέτο με μπέικον», όπου μια φέτα χοιρινού αποτελεί σαφή γλωσσολογική αναφορά στο ζωγράφο που μελετούσε τότε με πάθος ο Κατζουράκης. Ο ίδιος ο Bacon αγαπούσε συχνά να λέει: «Όλη μου η ζωή περνά στη ζωγραφική μου». Όσο για το αίνιγμα των πινάκων του, δήλωνε: «Τελικά, αν μπορείς να το εξηγήσεις, γιατί να κάνεις τον κόπο να το ζωγραφίσεις;».[36]

Αντί επιλόγου

Εικόνες, λέξεις, γλωσσαλγικές εμμονές η κληρονομιά και το μέλλον μας...
Μ. Σ.

Ιδού ποιος είναι ο βαθύτερος χαρακτήρας της ζωγραφικής: να διατηρεί την αύρα των πραγμάτων σε έναν μη-χώρο και έναν μη-χρόνο, τον χωρόχρονο της ζωγραφικής. Να διασώζει δηλαδή τη μορφή της σταθερής μνήμης και την έγχρωμη σκιά των εικόνων. Να μεταφέρει ένα περιεχόμενο που δεν επιτρέπεται να ειπωθεί. Όπως ισχυρίζεται ο Wittgenstein «ας πλάσουμε ό,τι δεν μπορούμε να πούμε με λόγια».

Που θα πει ότι επιβάλλεται κατά καιρούς να δραπετεύουμε από τις κατά καιρούς διατυπωθείσες ιστορικότητες αλλά και νομιμοποιημένες ιδιαιτερότητες μακράν της «Τρομοκρατίας της Ιστορίας», όπως θα έλεγε ο Μιρσέα Ελιάντ (Mircea Eliade). Σχετικά υπογραμμίζει, πάλι, ο Ζ. Κλαιρ: «Αυτή ήταν άλλοτε η αποκαλυπτική και σχεδόν παραισθητική δύναμη της δυτικής ζωγραφικής – να μας αποκαλύπτει στον ορατό κόσμο αυτό που δεν είχαμε δει ποτέ...».[37] Και συνεχίζει αλλού: «Αν το μουσείο κερδίζει έδαφος, είναι γιατί η έρημος μεγαλώνει: προελαύνει εκεί όπου η ζωή υποχωρεί και, με αγαθές προθέσεις, λεηλατεί τα ερείπια που αυτή αφήνει πίσω της...».[38] Στην εικονοποιία, τώρα, του Κυριάκου Κατζουράκη, η ανθρώπινη μορφή είτε ως πρόσωπο του εσώτερου κάλλους είτε ως προσωπείο ενός ανομολόγητου φόβου κυριαρχεί αναζητώντας νέες ταυτότητες και ρόλους, λειτουργώντας ως σταθερό σχόλιο για την ωμότητα και την τρυφερότητα των πραγμάτων.

Η έρευνα του Κυριάκου Κατζουράκη τόσο στη ζωγραφική όσο και στον κινηματογράφο ανοίγει έναν διάλογο πάνω σε μια κοινή ιστορία μορφών, πιστεύοντας πως κάθε άξιος λόγου πίνακας επιχειρεί να ανακαλύψει την ιστορία και το μύθο της ζωγραφικής από την αρχή. Και πως η ιστορία της ζωγραφικής, ακόμα και η πιο πρόσφατη, περιέχει τις ιστορίες των προσώπων και των σωμάτων, τη δόξα τους, την αγωνία τους, τα πάθη τους, το θάνατό τους. Ο 20ός αιώνας επιχείρησε εν πολλοίς μια ζωγραφική, μια Τέχνη καλύτερα, με το σώμα και το ιδεολογικό του φορτίο εξοστρακισμένα. Από τον κυβισμό ως τη Ρωσική Πρωτοπορία και από τον Mondrian ως τον Rothko η μυθολογία του σώματος εκπίπτει υπέρ μιας νέας, ελεύθερης απεικονιστικών συμβάσεων αντικειμενικότητας. Το σώμα συμβόλιζε κάποια στιγμή την ακαδημαϊκή παράδοση ενώ η αφηρημένη μορφή

35. Πρβλ. τον κατάλογο της έκθεσης «Obsessionen. R. B. Kitaj (1932-2007)., Jüdisches Museum Berlin 2012-13. Ιδιαίτερα στον πίνακα Los Angeles No 9 (1969-2002), 152 × 121 cm., Collection R. B. Kitaj Estate, σ. 73.
36. Michael Peppiatt, *Φράνσις Μπέικον, Ανατομία ενός αινίγματος*, μτφρ. Σπύρος Τσούγκος, εκδ. Μικρή Άρκτος, Αθήνα 2012, σσ. 150-151.
37. Ζαν Κλαιρ, ό.π., σ. 144.
38. Ζαν Κλαιρ, ό.π., σ. 18.

την καινούργια πλαστική ελευθερία. Ήταν όμως έτσι τα πράγματα; Οι περιπτώσεις του Matisse, του Bonnard, του Giacometti, του Bacon, του Freud, του Richter δεν είναι εξαιρέσεις αλλά αντίθετα, ακολουθούν το δικό τους βαρυσήμαντο κανόνα. Οι μεγάλοι αυτοί δάσκαλοι του métier συνειδητά και κατ' εξακολούθηση δραπέτευαν από τον κανόνα της κατάργησης των κανόνων εφευρίσκοντας τον άνθρωπο και τα αντίγραφά του, όπως θα έλεγε ο Foucault.[39] Αλλά και στους μεγάλους εκπροσώπους του Abstrait και του Informel, όπως ας πούμε στον χειρονομιακό Tapies, το σώμα είναι παρόν –το ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη πια– ως ζωική έκρηξη και ως απτή, σωματική ενέργεια. Το ίδιο συμβαίνει και στα αρκετά πρόσφατα έργα των «νέων Αγρίων» (Junge Wilde), οι οποίοι συχνά αναφέρονται στην πρώτη γενιά των Γερμανών εξπρεσιονιστών, π.χ. τον Macke, τον Dix ή τον Grosz (αλλά και στον De Kooning ή το κίνημα COBRA). Επίσης, αναφέρονται σε μία συναισθηματική ανάγκη ταυτότητας και πατρίδας επιμένοντας στην πρόσφατη ιστορία και το γερμανικό μύθο (A. Kiefer). Σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, ώστε να απενοχοποιείται και η εγχώρια Σχολή μας σχετικά με τα σύνδρομα «ελληνικότητας» που την κατατρέχουν. Εξάλλου, όπως έλεγε και ο εστέτ Δ. Ευαγγελίδης, η «ελληνικότητα» είναι ηθική και όχι καλλιτεχνική έννοια. Η Βρετανία, πάλι, αν και απομονωμένη από το κύριο ρεύμα του εξπρεσιονισμού μικρών ή μεγάλων αφηγήσεων ως βασικής συνιστώσας του μοντερνισμού, αναπτύσσει εξαιρετικά ενδιαφέροντες εξπρεσιονιστικούς χαρακτήρες μέσω της Σχολής του Λονδίνου και της τριάδας Bacon, Kossoff και Auerbach. Οι δύο τελευταίοι ήταν μαθητές του βορτισιστή David Bomberg, ο οποίος πάντως αργότερα μετακινήθηκε σε ένα «ήρεμο» εξπρεσιονιστικό ιδίωμα.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε πως από τη δεκαετία του '70 –μέσα δηλαδή στη δεσποτεία του conceptual– και κυρίως από το 1980 η καλλιτεχνική εσωστρέφεια επιστρέφει ως άμυνα για να καταδείξει τις περιπέτειες του σώματος στο new age και τις εκδοχές του προσώπου στην εποχή της βιογενετικής αναμόρφωσης, του να επιμείνει δηλαδή στον προαιώνιο τρόμο της ύπαρξης εκθέτοντας προσωπικούς μύθους και αγχωτικές αφηγήσεις σχετιζόμενες με την αγωνία της μεταφυσικής και τη μεταφυσική της αγωνίας. Για να διεκδικήσει, τέλος, ιδιωτικές διαφυγές από την κρυστάλλινη φυλακή της παγκοσμιοποιημένης ομοιομορφίας.

Σήμερα περισσεύει η μελαγχολία της ματαίωσης, καθώς τα εικαστικά εξωθούνται στο περιθώριο και του πολιτιστικού και του κοινωνικού γίγνεσθαι. Ενώ η καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα καταπνίγεται ή εξαντλείται άδοξα στο κυρίαρχο περιβάλλον της αισθητικής ταχυφαγίας και της με κάθε τίμημα «διασκέδασης». Έως την απόλυτη έκλειψη του δρώντος υποκειμένου –και του δράματος που το υποστασιοποιεί– εμπρός στη δεσποτεία του θεάματος... Άρα αντιλαμβάνεσθε πως η τέχνη που υπερασπίζεται ο Κατζουράκης μπορεί και πρέπει να λειτουργεί ως μορφή αντίστασης στην επερχόμενη αλλοτρίωση, στην άνωθεν επιβεβλημένη ομοιομορφία. Στην ευτυχία της πλήξης δηλαδή... Much else converges in the ferment of modern art whose chief figures are massive… Psychic reality, rather than as a fact that also variously records matters other than an architectural use of material.[40]

Μ' άλλα λόγια, η τέχνη που υπερασπιζόμαστε βούλεται να υπάρχει εντός Ιστορίας, όταν η Ιστορία, παραμερίζοντας τα επικοινωνιακά πυροτεχνήματα και τους πυροτεχνουργούς, ξαναρχίσει να επιτελεί το έργο της. Κι έχει πολύ καιρό να γίνει θαύμα σ' αυτόν τον τόπο. Και να χτυπήσει ο Άγγελος τα φτερά του στην επιφάνεια της λίμνης... Μια, ακόμη, τελευταία σκέψη: Η πραγματικά μεγάλη ζωγραφική, η διεσταλμένη δύναμη της εικόνας μπορεί να λανθάνει, μυστηριώδης και σιωπηλή, όχι μόνο

39. ό.π., σ. 453.
40. Adrian Stokes, *The invitation in Art*, με πρόλογο του Richard Wollheim, Tavistock Publications, Λονδίνο 1961, p. 47.

σ' έναν πίνακα αλλά και σ' έναν στίχο. Δείτε (κι όχι διαβάστε) για παράδειγμα πώς σχεδιάζουν χώρους οι λέξεις του παρακάτω στίχου και πώς η συνήχηση μετατρέπεται σε ζεύγος συμπληρωματικών χρωμάτων: «βάρκες πρηνείς μέσα στα πρίνα».[41] Ο Βολανάκης αλλά και ο Αλταμούρας ή ο Πανταζής έδωσαν συνθέσεις μ' αναποδογυρισμένες βάρκες στην ακτή, φυτεμένες σε μια χλωρίδα που κατεβαίνει ως το κύμα κι ως τις πατημασιές των ψαράδων στην άμμο.

Εικόνες, λέξεις, γλωσσαλγικές εμμονές η κληρονομιά και το μέλλον μας...

Ο Άγγλος ποιητής P. B. Shelley έγραψε ότι οι καλλιτέχνες αποκαλύπτουν λιγότερο το πνεύμα τους και περισσότερο το πνεύμα της εποχής («A Defense of Poetry», 1821). Αυτό είναι σωστό, μόνο που, ταυτόχρονα, όταν οι μορφές τέχνης που παράγονται έχουν ιδιαίτερη νοηματική και ειδολογική ισχύ –significant form–, τότε είναι αυτές που κυρίως διαμορφώνουν το πνεύμα της εποχής.

Μιλώντας για την ελληνική ζωγραφική διαπιστώνουμε grosso modo ένα πνεύμα συναίνεσης προς τις κυρίαρχες μορφές που πρόβαλαν τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, όσο και προς τις κυρίαρχες συμπεριφορές που διατύπωσαν τα εκάστοτε κέντρα εξουσίας. Έτσι η ίδια διαμορφώθηκε συχνά ως τρόπος έκφρασης της διαφυγής από ό,τι εξωτερικά ενοχλούσε ή της ενδοσκόπησης (που τυπικά σήμαινε το ίδιο πράγμα).

Από τις αρχές του 19ου αιώνα, και με κορύφωση την πρώτη δεκαετία της ανεξαρτησίας, Γερμανοί, Ιταλοί, Γάλλοι ζωγράφοι έρχονται σ' αυτή την εσχατιά της Βαλκανικής για να αποκαλύψουν το λαμπρό παρελθόν μέσα από ένα αξιοθρήνητο παρόν. Είτε όμως πρόκειται για τη σύγχρονη Ελλάδα είτε για την κλασική, το ρομαντικό βλέμμα των Ευρωπαίων καλλιτεχνών βλέπει περισσότερο ένα «ιστορικό θέατρο» παρά μια πραγματικότητα. Η «ηρωικότητα» προσώπων και περιοχών συναρτάται μάλλον προς τη μυθολογία με την οποία από νωρίς χρέωσε η Δύση την Ελλάδα παρά με την Ιστορία.

Το ωραίο απ' την άλλη πλευρά ήταν και είναι επαναστατικό! Η σύγχρονη τέχνη, καλύτερα ο κυρίαρχος μηχανισμός προώθησης εικόνων, απαιτεί ονοματομνήμονες. Αποκλειστικά. Βλέπετε πια δεν «παίζουν» ούτε κυρίαρχες έννοιες ούτε κυρίαρχες τάσεις, αλλά κυρίαρχα «ονόματα». Και τούτο γιατί ο Λεβιάθαν του εικαστικού marketing και της αγοράς εξεμεί συνεχώς στη σκηνή καινούργια ονόματα με το ερωτηματικό του εφήμερου star, ώστε το γαϊτανάκι να συνεχίζεται. Χιλιάδες λοιπόν ονόματα συνωθούνται στην είσοδο από τον 20ό αιώνα στον 21ο, διεκδικώντας μια θέση στην Ιστορία. Όμως η γραμμική Ιστορία είναι οριστικά παρελθόν –όπως είναι παρελθόν η θεωρία του ενός Σύμπαντος– και στη θέση της έχουν αναδυθεί πολλές ανεξάρτητες ιστορίες που υπάρχουν στηριγμένες σε τοπικές ιδιαιτερότητες, αλλά και αρδεύονται απ' τη μεγάλη πηγή του μοντερνισμού. Σε εκείνο δηλαδή το επαναστατικό κίνημα που προώθησε ένα σύστημα τέχνης στη θέση της θρησκείας και που διεκδίκησε το ξαναγράψιμο της Ιστορίας με τους δικούς του όρους.

Μάνος Στεφανίδης

41. Οδ. Ελύτης, *Ο κήπος με τις αυταπάτες*, σελ. 22.

Will painting save the world again?
Or: Betting on black

Painting is when the canvas is not a domain for the terror of the visible
but for the terrible as a visual possibility.
M. S.

"I often think that the history of art – and also, history in general – is an arbitrary construction of chronologies, people, opinions and choices, which in no way represents or properly gauges the full range of human thought and creativity. Its usefulness lies only in that it works as a tool, like a cane for the blind, let us say; although it does not show the world, the blind cannot exist in the world without it."

"By the same logic another history of art could exist, with completely different people or events, claiming the same official standing in relation to a perpetually fleeing and inconceivable reality. So history, apart from being arbitrary – or precisely for this reason – is unjust. Its 'unjustness' however, is of vital significance if we want, at least, to approach the world of forms. Since El Greco or Vermeer remained unknown for centuries, why not assume then that there are other such cases, temporarily or permanently lost, the discovery of which would dramatically (?) change historical givens? History, of course, is not written with speculation. But how 'real' is the reality on which it is based? Moreover, is it not a fact that the antithesis of an obvious truth is another truth, even more obvious?"[1]

Kyriakos Katzourakis is an artist who became caught up in the allure of art history and succumbed to its mythopoetic sway early on, depicting corners of the unconscious, nightmares and apotheoses. At the same time he tugged its precious garment as far as the edges of photography, cinema and video art. Approaching a half century of creation, Katzourakis can exclaim, like Peter Greenaway... "Everything is painting," but also that any geometry of the body is barely enough to uncover the dark mathematics of the soul. The truth again has no relation to the reservoir in which arguments and entrepreneurs wade to support the *je ne sais quoi* of their petty existence, but is an ocean proffered only to the drowning. There in the depths can be found the prize of those who still contemplate without fear of the market or of the regime of the beautiful. But is it possible for our sensitivity to be spent exclusively on works of art and to dry up when it comes to human beings? Unless, in fact, the geometry of the body painfully records the departure of the soul. Conclusion: Painting can now function as a theology without the need of a god.

The Katzourakis retrospective is of great significance mainly because, at this time of crisis and dissolution, it serves to confirm painting's ongoing domination in the representational arts and its necessary dialogue with them. For my part, with the work of this artist I am also supporting my own arguments as to the inseparable connection between visual code and the cinema, and my beliefs about the political dimensions and ideological power of a work of art. Thus, the activity of the suspected subject can better create forms within the inertia of history.

After half a century of "morphoplastic" experimentation and the like, Katzourakis manages to balance his production between our local artistic school – he has shown himself an able, critical reader of the narrative expressed by the hellenocentric "Thirties Generation" – and a broader, European artistic exploration as it was shaped during the 1970s. We

1. Manos Stefanidis, *Μια Ιστορία της Ζωγραφικής*, Kastaniotis Editions, 5th edition, supplemented, 2007, p. 262.

could say, in outline, that his personal style was shaped through breathless dialogues, in a way, with Kontoglou, Diamantopoulos, Tsarouchis, and Moralis, but also Kitaj, Bacon, Freud, Blake... Katzourakis spans an arc of time which begins in the first years after the civil war, and covers the dictatorship, the "lymphatic" post-dictatorship period, the sweeping populism and over-consumeristic delirium of the PASOK leadership up to the Greece of crisis and the total overthrow of hitherto prevailing value models. His art is a peculiar mixture of a painful, almost clinical, record of reality, fully cohesive and apparently logical, but also an anarchist explosion of unordered images emanating from the submerged world of the unconscious, the land of dreams, illusion, instinctive associations, underground horror, and nightmare. How is social experience – that which remains when the uproar of reality settles into consciousness – shaped? In other words, when the drama of experience becomes an artwork? For Katzourakis all this experience of sight and understanding never became representation but transformation – which is the case in any painting which is real rather than opportunistic. This would indicate that we interpret our age by transcending clichés, stereotypes and facile communication. In this sense, the work of Katzourakis was, in each of its phases, a challenge to the dominant aesthetics and motifs of the era.

Consider this: since the dictatorship, the themes and unadorned form of the Greek "New Realists" group functioned as a kind of political Pop Art which was developing in Europe and trying to fully differentiate itself from an American, mythopoetic approach to the same subjects. Where Andy Warhol and his like saw the overwhelming preponderance of the trivial through glorified objects, European artists used objects to record the drama of subjects. They used objects to demonstrate the dead-end materialism of an age which was used to seeing causes simply as effects. In other words, an age which mistook the surface for the depths.

Thus we arrive *grosso modo* at the deeper content of Katzourakis's painting: on the one hand, the political scene in Greece and the world, the struggle of ordinary people against the strategies and self-seeking imperatives of power, and on the other hand, the psyche of the creator, eager to talk about matters both personal and universal, such as loneliness, desire, fear, deception, depression, the futility of expectations, the ephemeral nature of human relationships, the need for contact, alienation, and the injuries of others. As the painter's favourite author, Adrian Stokes, wrote, "psycho-analytic theorizing about art trends to lag far behind psycho-analytic theory in general."[2]

There is also the fundamental question of history and how we tailor it to suit us, whether we are talking of international history – which is conditionally perceived as an epistemological construction – or national history, which we carry on our shoulders whether we want to or not, and with which we are engaged emotionally and experientially. What I want to say is that you apprehend the image and meaning of a murdered Kennedy in an open limousine crossing Dallas in one way, and the severed head of a rebel, preserved in fearful photos recently reclaimed from the hidden depths of an old chest, in another. We are, of course, in an era of globalized images but also of local perception. Which is to say that, the more regional histories are differentiated from the steamroller of world history, the more a national artistic school not only has a reason for existence, but an obligation to exist...[3]

The work of Katzourakis champions painting in a time of crisis for the medium, through purely painterly means. By this

2. Adrian Stokes, *The Invitation in Art* with a preface by Richard Wollheim, Tavistock Publications, London 1965, p. 56.
3. Peter Burke, *What is Cultural History?* Polity, 2004.

I mean that it champions the dynamics of what is depicted and narrated through images, experimenting with its "subsidiary" arts, namely video art. This, in my opinion, is very significant and distinguishes Katzourakis from his numerous fellow artists. He remains both contemporary and (inseparably) an artist of the easel, the stage, and the camera (whether film or digital) in a way that his concerns may start in the static frame but from there they unfold into space, incorporating movement, action or the visual effects of media technology. A man of his time, he can speak with relevance for our times, incorporating his work into the framework of our local artistic history, and at the same time, more generally within the European framework.

The individual periods

Art is a dark and fierce thing which has little or no relation to "good taste." Good taste settles things, art overturns. Art is anything that defines itself as art. Evaluative criteria follow. And so, of course, do the scales of time.

A work of art is a public good and only becomes "private" through a breach or by coincidence. A projection of ownership onto a work of art bothers me. It is as if someone declares him or herself owner of the Pole Star. The best location for a work of art is in our minds. The society of the spectacle should make haste to become the society of the gaze. Otherwise, the neo-barbarians of the image will be lurking. Art is not a surprise but a revelation. Art is like love affairs. From time to time it must die, as only in this way does it avoid becoming necrotic. And when it is revived, it is tantamount to a revolution. Radical form is more interesting than radical content, because it directly reflects radical thought.[4] And only radical thought can radicalize society. People, in their innocence or cunning, often ask of politics things that only art can give. Hence their frequent unhappiness.

However, let us see how the work of Katzourakis can be categorized, in more detail:

a) Paintings and studies in oil and tempera paints during the period of his studies at the Athens School of Fine Arts (ASFA) (1963-1968).

b) The use of photography in painting from the period of the New Realists to his first years in England (1968-1975).

c) Large compositions and studies for epic paintings (1975-1983).

d) Development within the space and the relationship between painting and other arts in relation to issues of form. This group consists of five works from the last ten years (the multi-layered installations, paintings, photographs, theatrical and film works, entitled *Templo – House of guilt*, *Prosopografia*, *Art box*, *The Way to the West: The Sacred Way*, *The Way to the West: The Immigration Experience*[5]).

In the following five years – we can call the works from this period the fifth group – he made three feature films, *The Way to the West* (2003, a combination of documentary and fiction), *Sweet Memory* (2005) and *Small Revolts* (2009), and

4. Manos Stefanidis, *Γυάλινο Μάτι. Κείμενα για τον πολιτισμό και την αισθητική της ένδειας*, Iris-Filippotis Editions, 2006, pp. 42-43.
5. Memorandum from the artist to the Aristotle University of Thessaloniki, 2004, pp. 2-3.

two short films, *Café Grava* and *Locked Words*.[6] Following on were a solo exhibition, *Vulnerable Body* at Ekfrasi gallery in 2010, the artist's collaboration with Babis Venetopoulos on the video installation *A while ago* (2010), and his participation in an exhibition/event at the Benaki Museum entitled *Time. People. Their stories*, in 2010-11.[7]

From 2005 to 2011 he taught painting and its relationship with cinema at the School of Visual and Applied Arts at the Aristotle University of Thessaloniki. Apart from the fundamentals of painting, his classes also included the relationship of the concept of time with both the static and the moving image.

Let us make a case study. Modernism once referred to the essentially aggressive strategy of (avant-garde) art and the recruitment of "names" in the service of ideas. Today the reverse is true. Modernism adopted specific educational methods to change the world – its first, fundamental utopia – and to give art its metaphysical power. It was well aware that great art died when belief in God (or gods) died. It thus attempted the following dialectical manoeuvre: it claimed faith without God, setting up itself (modernism) as "religion." This, more or less, was also the great contradiction – and power – of the Bauhaus, a school which methodically and ambitiously attempted to address a number of fundamental questions.[8] It sought to answer what art is, how and if it can be taught, what its relationship with the subject and society is, what connects it with technique and technology, what aesthetics is and how it diffuses to the world of forms, what a work of art is and what an artist is, and so on. Today, of course, the relentless aphasia of the gushing television image dominates. It bombards the viewer rendering him/her a passive receiver, and enslaving the viewer emotionally, as he/she is unable to decode the plethora of its indirect and direct messages. In contrast, painting demands the time of someone whom it engages in dialogue, requiring the viewer to slow down in order to read a work properly, and to partake in its pace and intensity. In this new age the rules of the game are set to become even tougher. From a simple decorative procedure or a matter of social prestige, art must again function as an act of resistance, as the personal revolution of each individual.

The Visit or Der Besuch der alten Dame

Yannis Tsarouchis once told Katzourakis (even before the latter became involved with the cinema), "Your painting has scenarios, you take different stories and present them in a way which makes you keep thinking when you look at them..."[9] The way that the artist balances exploratively between the painted and cinematic image, having already worked with photography as document early in his career, makes him an emblematic figure in our post-war art history. This is not only because of his conscious involvement in our socio-political affairs but also because he conscientiously addresses questions of "inside-outside," "international-local," "tradition and avant-gardism," and "handmade-technological."

6. Kyriakos Katzourakis, *Τάξη στο χάος*, Kaleidoscope Publications, 2013, p. 15.
7. Exhibition catalogue (in Greek) *Ο χρόνος. Οι άνθρωποι. Οι ιστορίες τους*. Benaki Museum, 2010, p. 22 *ff*.
8. Manos Stefanidis, *Μικρή Πινακοθήκη. Πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης*, Kastaniotis Editions, 2005, p. 21.
9. Kyriakos Katzourakis, *Τάξη στο χάος*, Kaleidoscope Publications, 2013, p. 61.

For Katzourakis, visual stimulus serves more as a catalyst for the operation of a process that is markedly more self-contained and complex. His mature painting does not interpret or judge (for example, the historical past of the civil war) and it avoids evaluative rhetoric, merely juxtaposing figures or situations, today and yesterday, charging them with key emotional material and thus exposing them openly to the viewer, who is, in any case, already exposed – since none is innocent before the sorcery of images.

In his book *Τάξη στο χάος* [Order in chaos][10] Katzourakis passionately relates the way in which painting was gradually revealed to him, while presenting the process of maturity which every young person at ASFA undergoes. His relationship with his teacher Moralis, and the living artistic legends of the time, was decisive. On the other hand, the full-blown and often romantic hellenocentrism of the Thirties Generation operated in an ambiguous manner in his own generation. This was a generation which was living the Greek drama of the early post-civil war years and the still-open wounds of horrifyingly wasted blood that preceded it, rather than an idealized Greek myth. This gap between sanctified beauty and ubiquitous anguish is where the painting of Katzourakis took root. And of course the events and general atmosphere of the 1960s had a huge influence on this "coming of age."

The 1972 exhibition of the New Realists at the Goethe Institute in Athens, of comparable importance to the exhibition by Vlassis Caniaris at Nea Gallery in 1969, was made possible thanks to the determination of Johannes Weissert, who was director of the Contemporary Art Workshop at the German Institute, and the determination of Katzourakis and Valavanidis, who set up the exhibition.

From this period onwards, blacks would play a leading role in the artist's compositions. These are the blacks of mourning, condemnation, restless shadows, lurking fascism, of drama and of a fate that is not easily exorcized. This is the return of Dürrenmatt's Lady, reclaiming her rights in relation to the world of images. Or otherwise, betting on black again. What irony! The early 19th century modernists condemned the black shadows of Gérôme's pompier painting or the dream dramas of Böcklin as the cliché par excellence of academicism. Now blacks were back, used by young avant-garde painters not as romantic metaphor but as a weapon of direct condemnation. Black as political implication par excellence.

Ancestors and fellow travellers

I fear that what dominates globally today is an art of immediate consumption influenced by market strategy and "lifestyle" principles. This is what I call "Coca-Cola art" – namely, an expression that goes with everything and seeks "phantasmagoria" instead of communion Let us not forget that the phantasmagoria was a central concept in the cultural criticism attempted by Walter Benjamin, following Marx when he talks about commodity fetishism; that is, an illusion and a substitute for human relations. In this case, Baudelaire proposes daydreams which become a work as art, identifying the artist as the hero of the new age, and one who will relieve the bourgeoisie of its hysteria. Today we face a total eclipse of being when faced with the tyranny of "entertainment." You can see, therefore, that this art

10. *Op. cit.* p. 63.

of which I am speaking can function as a form of resistance to the emerging alienation and uniformity imposed from above; to the happiness of boredom.[11]

After the New Realists' exhibition, shortly before the group broke up, Katzourakis was working on the last painting that connects him with their concerns. This was the work *Family*, which is composed of pictures from the artist's family album and a multitude of images taken by the young émigré in the British capital (1972). There, he continued his studies and began a "very promising" career, as he was soon to produce one of the most original and stimulating works of the whole European art scene at that time. His acquaintance with the Italo-Scot Eduardo Paolozzi assisted him to exhibit his anarchist stories at the Serpentine Gallery, recalling Poussin, Velázquez, Caravaggio, Foucault, Tsarouchis and Edward Hopper in his large canvases. By then in his thirties, the artist was familiar with the work of Bacon, Freud, Hockney, Kitaj, Hamilton, and Blake and knew how to mesh all this disparate visual information into a compelling and paradoxical whole. He had found his personal style – a style comprised of Baroque chiaroscuro, and his personal desire to do justice to whatever images remained hitherto neglected in his subconscious and dreams.[12] Speaking of the "history of art" and using the Greek case as a starting point, we must consider that we are dealing with two concepts that are essentially in conflict: "history," a field of study with methodology and systematic processes, and "art" the most interesting feature of which is that we are unable to integrate it into the above systematic approaches. In other words, the interweaving of the national and international through specific actions and (individual or collective) events would lead us to reconsider certain historical conclusions which are presumed to be fixed. That is to say, European art history equally includes (no matter how much distinguished European historians are unaware of this) both the "bodily" Lucian Freud and Yannis Tsarouchis, and both Eduardo Arroyo and that geometer of tenderness, Yannis Moralis. Only in the Greek case there was no Greenberg to claim the "excellence" and "greatness" – or at least the adequacy and relevance – of the domestic art on offer.

Resident of London, 1973-1985

His period in London is perhaps one of the most vivid in the career of Katzourakis. It is this period in which all following periods germinated and which saw the consolidation of the artist's intimate feeling for a theatrical-dream sense of things, for the history that is missing from the everyday, or for banality and the opposite; for the "horror" of the large plastic forms of the past which is placated only by the sacrifice of the present.

Here I must say that the (limited) tradition of modern Greek painting is haunted by a deep complex, an "absence of the father," to speak in psychoanalytical terms. This is because when the European tradition of forms forcibly entered

11. Manos Stefanidis, *Γυάλινο Μάτι. Κείμενα για τον πολιτισμό και την αισθητική της ένδειας*, Iris-Filippotis Editions, 2006, "Η αισθητική του ανίερου," pp. 24-25.
12. Nikos Hatzinikolaou, "An Intrusion of History: Notes on the Paintings of Kyriakos Katzourakis," text for the catalogue of the Katzourakis exhibition, Nottingham, Arts Council, 1982.

our closed culture with the Bavarian rulers of the new Greek state, an obligatory "modernization" took place, and since then, our great painters, from Gyzis to Parthenis and from Papaloukas to Spyropoulos, Tsarouchis or Moralis, have intuitively sought that lost centre, atavistically reproducing the missing periods of European imagery – the Renaissance and Baroque – in their work. This is particularly evident in the work of Moralis, which was also reflected in his teaching at ASFA. The fact, therefore, that post-war, dozens of artists with diverse aesthetic preoccupations "returned" to the great works of European tradition, painting tributes to (*hommage à*) Velázquez, El Greco, Caravaggio, Poussin, Delacroix, Manet, Renoir, Monet, Matisse, Magritte, Picasso, De Chirico, Bacon, Yves Klein, Beuys and so on, is completely justified.[13] If Kontoglou and the Thirties Generation sought to reclaim a Greek timelessness with modernist terms, their heirs wanted nothing more and nothing less than their European heritage, that is to say, the "Old Continent's" golden age of painting. I think this is where the distinctiveness of Katzourakis's London period also fits. On the one hand, we have the National Gallery and its constant surprise at paintings bearing the stamp of brilliant mastery and the verdict of history, and on the other, the emergence of a postmodern style through the fringes of modernity, which legitimized modern intermarriages, counterbalances, superpositioning, visual trappings and anarchic connotations. For Katzourakis, however, resorting to History, and especially the history of art, was a kind of justification for a reality that seemed to be dragging its feet.[14] His painting flirts with the narcissistic "folkloric" and an obsession with narrative and representation that is the "cancer" of Greek painting, but it is never really infected by it. On the contrary, his most ambitious compositions remain "pending" as far as their interpretation and classification is concerned; the greater their justification, the greater the bewilderment of the public that scrutinized them. Thirty years later they maintain their initial mystery and charm intact – and this is a great achievement.

How the end of the world is painted

In the beginning was the space. A room, usually the studio, which is transformed into a stage set in order to receive *Las Meninas* or the *Horatii* as they take their oath. Then the space opens up through a travelling shot and brings forth a new dramatic horizon or a purulent night. Or else rooms and more rooms and corridors like stage wings or interiors by Vermeer, to guard the shades of the dead or those left behind to anguish. But what are all these heroes doing in this confined setting, at the front of a coffee-house dimly lit by a carbide lamp, with a naked girl exposed to the eyes of drunken denizens, soldiers and Theodoros Kolokotronis proudly bearing both his helmet and his skull? In the mythology of Katzourakis you might see the juxtaposition of resistance fighters, dusty heroes and shadowy workers with comfortable, white-collar bourgeois, or the heroic themes of great paintings with the mundane of everyday life, a boat rowing on the road captured in song by Woody Guthrie/Homer, (always) a girl, and Himeros, son of Aphrodite, illuminating the

13. Manos Stefanidis, *Ελληνομουσείον*, vol. 8, published by Eleftheros Typos newspaper, 2008, p. 14 *ff*.
14. Eleni Vakalo, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Μετά την αφαίρεση*, vol. 4, Kedros Publishers, Athens 1985, pp. 123-124.

composition and giving meaning to the contrasting and divergent images. Katzourakis is an erotic painter because he is a political artist. He is always mindful of epic and emotion, desire and debt.

The careful observer will notice that from the period of the New Realists to *Templo*, Katzourakis was experimenting with polyptychs, or rather, composite multi-form images, a kind of altarpiece (predella, retable) of an iconostasis with an intermittent narrative as one sees on metopes. A typical example is the diptych *Double story* (1969-1970) with images set onto the canvas, facsimiles of photographs or notes and the shadow of the artist, as spaces within the space. *Templo*, comprising four panels with two (more or less full-length) figures in each, and four smaller portraits reminiscent à la Fayum, was exhibited in England in 1978. A work organized in a similar manner is a single canvas from 1992-93 entitled *Story*, 200 × 300 cm. in size, which develops its erotic nocturnal theme in 24 square frames of the same size. I recently saw the exhibition *Kunst in Berlin 1880-1980* at the Neue Nationalgalerie and the Berlinische Galerie. The tortured bodies of Ludwig Meidner and Felix Nussbaum, and even more so, the despair of Karl Hofer's prisoners,[15] reminded me strongly of similar tortured figures by Katzourakis, in works from *Templo* to the exhibition *Vulnerable Body* in 2010. We should be suspicious about art that addresses the emotions rather than intellect, which seeks more to move us than to alter the view that we have of the world. The Renaissance system of perspective is as false in its verisimilitude as watching a football game on TV and thinking that you have a three-dimensional overview of the space.

Eros, Death

If you eat progress, eat its skin and seeds as well.
Odysseus Elytis, *Maria Nefeli*

Shortly before the end of the 1980s, an event of global importance came to overturn political relationships and put an end to the balance of terror that the Cold War had cultivated. The Berlin Wall, which fell literally overnight, divided not only two cities and two countries, but two entire worlds. The vision of "actual socialism" was buried beneath the wall, while the graffiti that decorated it – exercises in painting and political protest – was sold to tourists as historic souvenirs. In the same period, Greece was experiencing a reconciliation between the deeply and bitterly divided left and right, which were enacting (so to speak) the title of Marcel Duchamp's book *L'opposition et cases conjuguées sont réconciliées* [Opposition and Sister Squares are Reconciled] – although this was actually about his beloved chess. However, *Ingenieur du temps perdu* – a book of Pierre Cabanne's interviews with Duchamp (published in English as *Dialogues With Marcel Duchamp*) and *Λιμναία Οδύσσεια* [Lagoon Odyssey] by Yannis Kounellis, published in the 1990s (Greek editions by Agra Publications) revived the modernist "problematic" – its attack on "retinal painting" and its demand that art and intellect "dine at the same table." In any case, politico-social conditions favoured, and indeed prescribed such a stance. The open borders due to the European Union and the collapse of the Eastern Bloc created modern nomads who, either as economic migrants or as participants in mass tourism, had a radical effect on the make-up of the population, ethnic homogeneity

15. Berlin Stadtgalerie, 2012.

and cultural osmosis. On the other hand, the nomads of the digital desert faced the proliferation of the Internet initially as a *terra incognita* until they took ownership of it as *terra nostra*. So as globalization became an indisputable reality there was an upsurge of nationalist trends (such as the Macedonia Issue in Greece) and secessionist movements (for example, the dismemberment of Yugoslavia), and a resurgence of religious feeling (a point in case being Islamic fundamentalism). The phenomenon of terrorism, culminating in the collapse of the Twin Towers, was interpreted by some as an inevitable clash of cultures,[16] with the new world order trying to convince us that the global enemy is no longer the evil communists but fanatical Muslims.

If however, the US proclaims (through Fukuyama) the "end of history," Europe – at least its artistic orders – insists that everything that springs from the human presence is inevitably recorded on the body of art. The Venice Biennale, for example, remains a barometer of artistic pursuits through which international art is filtered and summed up. Its pluralism and perplexity are mirrored there. However, where is painting heading to today? How necessary can it be amongst a barrage of electronic images and mass visual information? By what ideological, historical, and aesthetic codes can it be supported to justify its presence, to intervene and exist as an autonomous image-making mechanism and to restore again a positive and fruitful relationship with the receiver-viewer? Today that the individual properties and specific characters of traditional painting have spilled over to its rightful (or otherwise) descendants – cinema, video art, the television image – what factors would enable it to exist unchanged and intact? To remain topical and meaningful? I would say that today there is not a home anywhere on the planet that does not contain at least one "painting," so to speak: a television screen, the modern mechanism for the production of myth-making symbols and hero-making images. Previously this role was held *exclusively* by painting. Painting had the power to give form to God, a face to the ruler, to describe with authority the invisible forces of the beyond.

For Katzourakis, the act of painting is always ideologized. He must engage the indigenous school with the wider European tradition, and creatively deliver it to the broader world of the image. There are few occasions in the history of Greek art that we have had an artist with such strong consciousness of history. At the same time, the painter struggles with his fears and Furies and lets himself go in the soothing influence of free association. As Adrian Stokes wrote: "Freud found that art provided some catharsis to repressed sexual wishes in the manner of the dream... Perhaps, as a therapy, painting is the simplest of aesthetic activities; perhaps for that reason the artist has come to signify the painter foremost."[17]

In the 1981 tetraptych *Bathers I*, Masaccio, Cézanne and Bacon are conveyed to us, not as an anarchist collage but as a narrative with a strong internal coherence. Since these legendary painters are the artist's best-loved, it could not be otherwise. The same applies to *Bathers II* (collection of Nikos Hatzinikolaou). The figures belong to an indigenous genre but their semantic lineage goes much farther. Finally, the way the figures themselves – such as the "glass man" or the "blond resistance fighter" – travel from one painting to another, as if they do not want the story to end, is charming; it is like a writer's beloved hero, whom we meet in many of his or her books, defending his existence, with a wink in our direction. It is reminiscent of how the bourgeois couple comes and goes in the painting *Las Meninas*.

---

16. *Cf.* Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster, New York 1996.
17. Adrian Stokes, *The Invitation in Art* with a preface by Richard Wollheim, Tavistock Publications, London 1965, p. 55.

Two worlds, two eras, two aesthetics and two stories are constantly juxtaposed in the compositions of Katzourakis. In this way, the most important considerations for an ontology of our national art are "imperceptibly" put forward:
a) The art of the Renaissance and Baroque and the "lack" of such an expression in Greece. It is as if the artist intuitively wants to fill in the gaps, to correct the "injustices" of history, and to see artistic justice done.
b) The difference between the dominant means of cultural production and the passive peripheries. Who ultimately writes History? The most talented or the mightiest? How is History written? Perhaps always from the perspective of the (cultural) winners.
c) Lastly, there are marginal works where these two worlds do not communicate and where the artist projects his own period or his traumatic experiences onto the charmed, ideal "background" of the masterpieces of European painting (for example, in the 1977 diptych *Homer*, where the blind poet is the blues and country music artist Woody Guthrie and Troy of the seven gates is depicted as a boat stuck on land, while the young bride alludes to a timeless Iphigenia).

The artist's self-portrait as "Aghios Karaiskakis" (October 1975) fits into this same context. It is still the era of youthful excesses (the heroism of youth), political battles (the heroism of ideology) and of exquisite emotions (the heroism of desire). The vibrant body is our weapon to conquer the world, and at the same time, the spoils of happiness. The same body, gaunt and defeated, becomes the raft of the Medusa, the repellent symbolism of Géricault: namely that flesh is nourished only by flesh and that there is nothing more cannibalistic than desire and need. Here Katzourakis takes a step forward and the concerns of 2000 are bridged with the reflections of the 1980s. The obviously political steps back in order for the existential to emerge from the depths of memory.

"I'm still trying to understand the mechanism of memory," says the artist. His language is becoming more and more *associative*. It functions within painting sequences (*cf. Nocturno* with its 24 frames from the collection of the Panteion University), and even the inverted epic style of compositions such as *Omonoia* from 1987, a nocturnal descent, essentially, to an underworld of the living dead, the marginalized, and the immigrants to come. The broken lance of a Raphaelesque Saint George discourses with the atmosphere of Picasso's youthful works. Of interest is the theme of the glass sheet – a transparent, reflective surface interposed between two layers to separate here from there and the protagonist from the other figures in the narrative.

In his latest compositions Katzourakis is almost exclusively preoccupied with the issue of the Third World which seeks to penetrate the enclosed paradise – guarded on all sides – of the West, in any possible way. This concern goes hand-in-hand with his criticism of the world of entertainment and of the mechanisms which steadily and methodically embellish a dreary reality because such "naturalism" runs counter to the organized happiness of "lifestyle." This is the case, for example, with 50 portraits of young women from behind the former curtain, brought to Greece for modern-day slave-trafficking.[18]

Over the last twenty years Kyriakos Katzourakis has been engaging with his concerns along two parallel paths: firstly, through the creation of large multi-panelled compositions which unfold into three dimensions, a kind of "holistic painting" or "spatial painting" such as *Templo II*, *Portrait* (1997) or *Sacred Way* (1999), and later a combination of static and moving images such as, for example, the film *The Way to the West* (2005) or the video installation *A while ago* (2010).

18. Kyriakos Katzourakis, *Ο Δρόμος προς τη Δύση*, Metaichmio Editions, Athens 2001.

In these compositions, the artist space is expanded, while an innovative feature is the direct intrusion of time. This intrusion is accomplished both technically and through the use of form. In *Templo II*, a large construction 11 m. high, resembling a modern political iconostasis, a real space is created within the space and a kind of "stage design" of our history from the civil war to the present. Saints of the resistance, heroes of non-conformity, and anti-heroes of everyday life are intertwined with everyday stories where violence, torture or death alternate with tenderness and love. On equal footing, the sacred rids itself of the metaphysical and becomes human once more. The blood of people has been so avidly wasted, we would say, that the blood of only one God is not enough to save them. It has been 2,000 years now. Angelos Elefantis and Katia Gerou are depicted full-length, one on either side, like archangels beside a beautiful gate. The entire composition automatically acquires an utterly personal character. Katzourakis paints what he loves, from Tsarouchis to Mayakovsky, and his companions in love; from the darkness of ubiquitous violence to the open glade of the soul.

And here is a highly distinctive detail: The thirteenth face of the *Dodecaorton* (Christianity's twelve "great feasts") in *Templo II*, with the name *ΕΙΡΗΝΗ ΧΑΪΜΑΝΟΓΛΟΥ* [EIRINI CHAIMANOGLOU] etched above, wearing broken glasses, screaming and bleeding, is reminiscent of the woman with glasses and an injured eye seen in close-up in *Battleship Potemkin* (1925). This is an image that also haunted Bacon, and was published in the Tate Gallery's Bacon catalogue in 1985 and cited by Dawn Ades in her article "Web of Images," along with the painting *Head III* from 1949.[19] A – much-annotated – copy of the catalogue can be found in Kyriakos's studio. The video *A while ago*, constructed by him and his collaborator Babis Venetopoulos, is similarly self-confessional: memories of the artist's military service, in a dialogue with a group of semi-naked men (prisoners, anywhere on the planet). It constitutes a unique project, as painting and the language of film meld beautifully together to convey the human in the shadowy light of history.

Instead of an epilogue

Images, words, and prattling obsessions – our heritage and our future...
M. S.

Today the melancholy of disappointment abounds, as the arts are relegated to the fringes of both cultural and social life. The art championed by Katzourakis can and should serve as a form of resistance to an emerging alienation, a uniformity imposed from above. To the happiness of boredom in other words... *Much else converges in the ferment of modern art whose chief figures are massive. Even so, an underlying and growing tendency is the presentation of the work of art as a fact made out of facts (materials), rather than as a fact that also variously records matters other than an architectural use of material.*[20] "Psychic reality" as Stokes goes on to say.

In other words, the art which we are defending wishes to exist within history, when history – setting aside communicational pyrotechnics and pyrotechnics "experts" – starts fulfilling its function.

19. Dawn Ades and Andrew Forge, *Francis Bacon*, exhibition catalogue, Tate Gallery, London 1985, p. 15.
20. Adrian Stokes, *The Invitation in Art* with a preface by Richard Wollheim, Tavistock Publications, London 1965, p. 47.

One last thought: truly great painting, the expansive power of the image, can lie dormant, mysterious and silent within a painting or a verse. See (do not read) for example, how the words of the following verse create spaces, and how resonance is transformed into a pair of complementary colours: *βάρκες πρηνείς μέσα στα πρίνα* [boats lie prone in the brambles].[21] Volanakis, Altamouras and Pantazis all gave us compositions with overturned boats on the shore, rooted amongst plants that descend as far as the waves and the footprints of fishermen in the sand.

Images, words, and prattling obsessions – our heritage and our future...

The English poet Percy Bysshe Shelley wrote that artists reveal less their own spirit and more the spirit of the age (*A Defense of Poetry*, 1821). This is correct except that at the same time, when the forms of art that are produced are particularly meaningful and ideologically powerful – when they have "significant form" – it is mainly these that form the spirit of the age.

Speaking of Greek painting we see *grosso modo* a spirit of consensus towards the dominant forms produced by the major artistic centres, and the prevailing attitudes expressed by the respective centres of power. Thus it was often created as a way of expressing escape from whatever external factor proved bothersome, or from introspection (which typically meant the same thing).

From the early 19th century, culminating in the first decade of independence, German, Italian, and French painters came to this extremity of the Balkans to reveal the glorious past through a pitiful present. But whether it is modern or classical Greece in question, the romantic gaze of European artists sees more a "historical theatre" than a reality. The "heroicness" of individuals and areas is probably linked more to the mythology which the West early on connected with Greece rather than with history.

What is beautiful, on the other hand, was and is revolutionary! Contemporary art, or rather the dominant mechanism for the promotion of images, requires a memory for names. Exclusively. You see, neither prevailing concepts nor prevailing tendencies are "players," only celebrated "names." This is because the Leviathan of visual marketing and the market constantly spews new names onto the scene with the question mark of the ephemeral "star," so that the carousel can keep turning. Thousands of "names" are huddled up on the threshold from the 20th century to the 21st, claiming a place in history. However, linear history is decidedly the past – just as the theory of a single universe is also past history – and in its place have emerged a number of independent stories that are embedded in local particularities but also watered by the great spring of modernism. In other words, that revolutionary movement that promoted a system of art in place of religion and which sought the rewriting of history on its own terms.

Manos Stefanidis

21. Odysseas Elytis, *Ο κήπος με τις αυταπάτες*, Epsilon Editions, Athens 1995, p. 22.

Η αναγκαιότητα της Τέχνης

Το μαύρο εμφανίζεται συχνά στο έργο του Κυριάκου Κατζουράκη. «Είναι» λέει ο ίδιος «ένα πολύ ελληνικό χρώμα. Μαύρο για τις χαμένες ευκαιρίες, τις χαμένες ελπίδες, τις χαμένες ζωές. Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1944 και οι πρώτες αναμνήσεις του δείχνουν μία σύγκρουση, μία πηγή έντασης, που εξακολουθεί να σηματοδοτεί ένα μεγάλο μέρος της ζωγραφικής του· με μία φράση – πυροβολισμοί στους δρόμους της όμορφης πόλης. Στην περίπτωση αυτή δεν ήταν ο Εμφύλιος πόλεμος που άλλαξε την όψη της Αθήνας που θρηνεί ο Κατζουράκης. Εκείνοι που επενέβησαν αργότερα την άλλαξαν σχεδόν πέραν της αναγνώρισης. Προβάλλονται στο μυαλό του καλλιτέχνη σαν τους εμπόρους και τους κερδοσκόπους του κόσμου της τέχνης που εγγράφονται σε μερικά από τα έργα του, σαν εισβολείς σε όνειρο, σαν υπάρξεις θανατηφόρες με το δικό τους τρόπο, σαν ύπουλα οπλισμένοι. Αυτό δεν συμβαίνει επειδή πιστεύει πως μια πόλη δεν πρέπει να αλλάζει, ή επειδή οι επιχειρηματίες δεν έχουν λόγο ύπαρξης στον κόσμο της Τέχνης, αλλά επειδή οι παράγοντες των αλλαγών και οι έμποροι δείχνουν τόσο συχνά αδιάφοροι απέναντι στο γεγονός ότι πατούν πάνω σε όνειρα. Η δουλειά του Κατζουράκη μπορεί να ιδωθεί εν μέρει σαν μια έμφαση αυτής της αναισθησίας και συγχρόνως σαν ένα μανιφέστο για μια φανταστική κατοχή της πραγματικότητας. Πέραν του ότι είναι ένας πολιτικοποιημένος καλλιτέχνης, ένας ουμανιστής, είναι επίσης ένας καλλιτέχνης που υποστηρίζει και επιμένει στην αναγκαιότητα της Τέχνης. Και μια τέτοια αναγκαιότητα, κατά τον ίδιο, δεν θα είχε κανένα νόημα αν μιλούσε κανείς για «τον κόσμο της τέχνης», διαχωρίζοντας την τέχνη από τη ζωή.

Κάτι που κάνει ακόμα πιο εντυπωσιακή τη δουλειά του είναι το ότι κρατά μια στάση, όχι αυτή του ερημίτη που έχει αποστασιοποιηθεί από τους σύγχρονούς του, αλλά κάποιου που γνωρίζει δια ζώσης τη ροή και τις δίνες της σύγχρονης ζωής, χωρίς να εθελοτυφλεί στην απόγνωση, χωρίς να κλείνει τ' αυτιά στις βόμβες, στους πυροβολισμούς και στις κραυγές. Αυτό είναι κάτι που πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψη όταν διαπραγματευόμαστε έργα μερικά εκ των οποίων, επιφανειακά ως προς το ύφος και το περιεχόμενο, ενδέχεται να δίνουν την εντύπωση ότι είναι στραμμένα προς το παρελθόν, και συγκεκριμένα προς το βάθος και τη ρευστότητα που αντιπροσωπεύεται από τα έργα του Poussin, του Vermeer, του Velázquez. Πολλοί είναι εκείνοι που έγραψαν για τη συγγένεια των διαθέσεων του Vermeer και του Velázquez, για ένα είδος αντήχησης της πραγματικότητας, με μια αίσθηση σημαινόμενου. Αναφορικά με τον Poussin υπάρχει επίσης μία θύμηση, αυτή της ηρεμίας και της τάξης. Κανένας τους δεν έχει ποιότητες οι οποίες μπορούν μ' έναν τρόπο να κατασχεθούν. Ο Κατζουράκης όρισε τα πρώτα δειλά του βήματα όχι προς μία κατεύθυνση αντιγραφής, αλλά περιγράφοντας με μία πράξη –φόρο τιμής– μέσω μιας προσπάθειας κατανόησής τους, με την πεποίθηση ότι πρόκειται ουσιαστικά για σύγχρονους ζωγράφους. Αυτή η αίσθηση γεννήθηκε με τη δύναμη της αποκάλυψης, όταν επισκέφθηκε για πρώτη φορά τη National Gallery αμέσως μετά την άφιξή του στην Αγγλία. Μετέτρεψε αυτό που σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν ένα αίσθημα απελπισίας –που η επίσκεψή του εκείνη στη National Gallery, όπως και οι επόμενες, έτειναν να προκαλέσουν–, το ερώτημα της ματαιότητας της ζωγραφικής μετά από όλους αυτούς. Θεώρησε πολύ λίγες τις περιπτώσεις ζωγράφων στην Tate Gallery –με εξαίρεση τον Bacon– που έρχονταν σε αντιπαράθεση με μία τέτοια έννοια. Η National Gallery του αποκάλυψε μία πηγή-τροφό, έναν τόπο έμπνευσης στην τέχνη, που εξαλείφει το Χρόνο και σιγοψιθυρίζει μυστικές ενθαρρυντικές λέξεις σε όποιον έρχεται αντιμέτωπος με τη δοκιμασία της συνείδησης μέσα στη σύγχυση της σύγχρονης τέχνης. Η ισχύς και η φύση της εντύπωσης αυτών των επισκέψεων δεν μπορεί να ιδωθεί χωρίς μια ενδόμυχη πρόθεση της διαδρομής που τον ταξίδεψε στο Λονδίνο, έτσι ώστε να αισθανθεί την καλλιτεχνική του ενέργεια αναζωπυρωμένη, έχοντας συνάμα την αίσθηση μιας επιτακτικής ανάγκης διατύπωσης νέων ιδεών.

Κατά τον Εμφύλιο, περίπου 80.000 Έλληνες έχασαν τη ζωή τους. Ο ήχος των πυροβολισμών, η δυσοίωνη κουδουνίστρα

των παιδικών χρόνων του Κατζουράκη επανηχούσε στη στοιχειωμένη επταετία της Χούντας. Οι Έλληνες έχουν τόσα που πρέπει να ξεχάσουν... Όλα αυτά αρθρώνουν έναν αναπόφευκτο φόντο στη δουλειά του Κατζουράκη.

Το 1950, μετά το θάνατο της μητέρας του ζει με τους γονείς της έως και το 1963. Είναι τότε που ξεκίνησε μόνος του να σχεδιάζει – τραπέζια, καρέκλες, ασκήσεις προοπτικής. Ήρθε σαν ένας προσωπικός, ειρηνικός καταναγκασμός η ανάγνωση διαφόρων βιβλίων όπως τα *Γράμματα* του Van Gogh· αναφορές σε μία βαθιά πίστη στην τέχνη, μια ένδειξη σιγουριάς κι εμπιστοσύνης σ' ένα ρεύμα που οδηγεί την Ύπαρξη στο λιμάνι... όλα έμοιαζαν να αγγίζουν ευθέως κάποιες μύχιες χορδές του. Η τέχνη δεν παρήγαγε ένα ασφαλές ιερό κατά της θλίψης, αλλά δήλωνε την πιθανότητα της δημιουργίας ενός περιβάλλοντος στο οποίο υπήρχε χώρος να ζει κανείς και ν' αναπνέει και στο οποίο ο πόνος θα μπορούσε πιο εύκολα να γεννηθεί.

Οι εσωστρεφείς τάσεις μετριάζονταν από την αυξανόμενη πολιτική επίγνωση που ήρθε ως ανάπτυξη κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας –τη μοναδική τότε σχολή τέχνης στην Ελλάδα–, στην οποία εισήχθη το 1963, σε μια εποχή που ο πολιτικός αναβρασμός ολοένα και αυξανόταν στους φοιτητικούς κύκλους της Ευρώπης. Αποφοίτησε το 1968, έναν χρόνο μετά την έναρξη της δικτατορίας. Ο ρόλος μιας Σχολής Τέχνης στην ελληνική παιδεία είναι εξαιρετικά σημαντικός αφενός λόγω της μονοπωλιακής της θέσης, αφετέρου λόγω των περιορισμένων δυνατοτήτων της Ελλάδας να φιλοξενήσει έργα του 20ού αιώνα, ακόμα και πλήθος έργων άλλων εποχών, πέραν της αρχαίας πολιτιστικής της κληρονομιάς. Οι περισσότεροι φοιτητές είχαν τη δυνατότητα να δουν κάτι από τη δουλειά των εν Ελλάδι ηγετικών καλλιτεχνικών φυσιογνωμιών όπως του Τσαρούχη, του Θεόφιλου, του Κόντογλου και του Γκίκα (και οι τέσσερις εξετέθησαν στο Wildenstein του Λονδίνου το 1975, κατά τη διάρκεια του «Greek Month» που οργάνωσε το ICA), αλλά για μια ευρύτερη άποψη θα έπρεπε να βασίζονται σε μεγάλο βαθμό σε αναπαραγωγές βιβλίων και περιοδικών. Για παράδειγμα, την πρώτη φορά που ο Κατζουράκης είδε από κοντά έργα του El Greco και του Rubens ήταν μετά την εισαγωγή του στη σχολή, όταν μέρος της συλλογής του Σταύρου Νιάρχου εκτιθόταν στην Αθήνα. Μέσα από τις σπάνιες αυτές εμπειρίες, αλλά κυρίως μέσα από τη δική του προσωπική ανάγνωση, ο Κατζουράκης ανέπτυξε ένα βλέμμα απέναντι στην τέχνη που τον έκανε να αναρωτιέται ακόμα περισσότερο για την αίσθηση των αξιών της κοινωνίας που τον περιέβαλλε. Οι φυσικές μεταβολές στην Αθήνα ήταν αξιοθρήνητες· τείχη υψώνονταν, ενώ οι άνθρωποι φοβούμενοι όλο και περισσότερο τον πληθωρισμό ως επακόλουθο της κατοχής επένδυαν τα χρήματά τους σε ακίνητα. Έμοιαζε στον Κατζουράκη πως όταν επένδυαν τα χρήματά τους στην τέχνη αγόραζαν «kitsch», κάτι που επιβεβαίωνε το μήνυμα της πολιτιστικής εξαθλίωσης. Άλλο ένα στοιχείο στο οποίο η δική του τέχνη έπρεπε να αντιταχθεί.

Στάθηκε πολύ τυχερός έχοντας για δάσκαλό του στη σχολή τον Γιάννη Μόραλη, του οποίου η δουλειά την εποχή εκείνη ακολουθούσε μια μετάβαση από το ρεαλισμό στην αφαίρεση. Δεν ήταν ένας καλλιτέχνης που χρειαζόταν την κολακεία της μίμησης από τους μαθητές του. Ο Κατζουράκης ενθαρρύνθηκε να αναπτύξει τη δική του, προσωπική καλλιτεχνική ταυτότητα και παρακινήθηκε προς μια καλά δομημένη ρεαλιστική ζωγραφική βασισμένη σε τεκμηριωμένες πηγές.

Όντας ακόμα φοιτητής, πραγματοποίησε μία έκθεση που εντυπωσίασε σε βάθος κριτικούς και κοινό. Το 1970, με τέσσερις φίλους από τη σχολή που μοιράζονταν την κοινή πεποίθηση ότι η τέχνη οφείλει να συμμετέχει στα προβλήματα του κόσμου, ίδρυσαν την ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές». Το 1972 τα πέντε μέλη της ομάδας ήταν σε θέση να προχωρήσουν το όραμά τους, όταν τους δόθηκε χώρος από το Ινστιτούτο Goethe Αθηνών. Σε όλο αυτό το διάστημα ο Κατζουράκης παρήγαγε ενδιαφέροντα αποτελέσματα, αποσπασματικές εικόνες από τεκμηριωμένες πηγές και πάλι, αυτή τη φορά σαν frame από ταινίες γυρισμένες στο δρόμο, με όλη την ένταση των γεγονότων που καταγράφουν.

Το Λονδίνο δίνει στον Κατζουράκη μια αίσθηση ανανέωσης κι ελευθερίας και μέσα από τις σχολές St. Martin's και Croydon School of Arts, την πολυαναμενόμενη ευκαιρία να συνεχίσει τις σπουδές του. Η επιρροή που έχει επάνω του η φυσική του επαφή με τα έργα της National Gallery έχει ήδη επισημανθεί. Σίγουρα η περίοδος της Αγγλίας, μια περίοδος στην οποία εντείνεται όλο και περισσότερο το αίσθημα απομόνωσης, λόγω του ξένου πολιτισμού και της ξένης γλώσσας, παράγει γι' αυτόν μια νέα προοπτική, τόσο σε προσωπικό επίπεδο, όσο και από την άποψη της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας, αλλά και σε ό,τι αφορά το ρόλο της τέχνης ως πολιτική πλατφόρμα και τη σχέση της με την τέχνη του χθες και του σήμερα. Πολλά στοιχεία μεταβάλλονται προκειμένου να μετουσιωθούν τελικά στα δυνατά σημεία της ζωγραφικής του Κατζουράκη των ύστερων χρόνων. Δεν αισθάνεται πια τη δέσμευση να ξεκαθαρίζει κατά κυριολεξία τα πράγματα. Πλέον τα επιμέρους στοιχεία ενός έργου σπάνια εξυπηρετούν έναν αμιγώς φορμαλιστικό σκοπό. Ας πάρουμε ως παράδειγμα το βάζο σε χρώμα μπλε κοβαλτίου που τοποθετεί στο πρώτο επίπεδο ενός εκ των μερών ενός πρόσφατου τριπτύχου, δίπλα σε ένα πορτρέτο του Francis Bacon στο εξώφυλλο ενός από τους καταλόγους του. Η αντιπαράθεση αυτών των στοιχείων παραπέμπει στην έκθεση του Bacon στο Παρίσι το 1977, όταν ο Κατζουράκης ανακάλυψε στο βιβλίο των επισκεπτών γραμμένα τα εξής: «Εμείς, οι επενδυτές σου περιμένουμε να πεθάνεις· φάε μπλε κοβάλτιο». Αυτά τα φαρμακερά συναισθήματα επιβεβαίωναν τις πιο πεσιμιστικές του σκέψεις για τον κόσμο της τέχνης. Είναι μεγάλης σημασίας το γεγονός πως η τέχνη του αγκαλιάζει τέτοιου τύπου καταστάσεις. Εν τέλει δεν φαίνεται καμιά πεσιμιστική χροιά στη δουλειά του. Η δομή, η αίσθηση του χώρου –μια αίσθηση, θα λέγαμε, ιεροποίησής του– εμπεριέχει αυτό που είναι ουσιαστικά ένα ελπιδοφόρο μήνυμα, φερμένο από έναν αγγελιοφόρο που πέρασε από δρόμο τραχύ, καταφέρνει, ωστόσο, να το αρθρώνει με ευγλωττία.

Ίαν Μέις
Νοέμβριος 1981

The necessity of Art

Black occurs frequently in the recent work of Kyriakos Katzourakis. "It is", he says, "a very Greek colour. Black for lost opportunities, lost hopes, lost lives." He was born in Athens in 1944 and his first memories indicate a conflict, a source of tension, that still marks much of his painting; in a phrase – gunfire in the streets of a beautiful city. In the event it was not the civil war that wrought the physical changes he laments in Athens. Developers have changed it practically beyond recognition. They figure in his mind rather like the dealers and speculators of the art world who loom in some of his paintings, as intruders upon the dream, as lethal in their way as those who stalk with the gun. This is not because he believes a city should not change, or that entrepreneurs should not exist in the art world but because the agents of change and the dealers so often show no awareness of the fact that they tread on dreams. His work may be seen in part as an objection to this insensitivity and at the same time as a manifesto for the imaginative possession of reality. More than he is a political artist, or a humanist, he is an artist arguing for, insisting upon, the necessity of art; and were such a necessity recognized it would, he believes, make nonsense of a term like "art world" with its implication of the separation of "art" and "life."

What makes his work the more impressive is that he holds such a position not as a recluse who has turned away from his contemporaries but as someone aware of the flux and vortices of modern life, not blind to the desperate, not deaf to the bomb, the gunshot and the scream. This is something to consider when contemplating work some of which, superficial in style and content, may appear to be looking towards the past, in particular towards that deep and liquid pool represented by the work of Poussin, of Vermeer and Velázquez. More than one writer has remarked the similarity of mood in Vermeer and Velázquez, a kind of reality reverberant with a sense of significance; with Poussin too there is a communion of calm and order. None of these artists has qualities that can be roughly seized. Katzourakis has termed his first, tentative steps towards them not copying but describing, an act of homage through an effort to understand, prompted by a conviction that they are in an essential sense modern painters. This feeling was implanted with the force of revelation when he first visited the National Gallery immediately after his arrival in England nine years ago. It modified what might otherwise have been a feeling of despair that this and subsequent visits to the National tended to induce, that nothing remained to be said in painting. He found very little in the Tate Gallery –a noteworthy exception being the work of Francis Bacon– to contradict such a notion. In the National Gallery he discovered a source of sustenance and inspiration in art which obliterated time and whispered courage to anyone facing the ordeal of consciousness in the confusion of the modern world, a confusion which he felt was reflected in much current art. The strength and the nature of the impression which these visits made upon him cannot be appreciated without some knowledge of the route that had brought him to London, to a point where he felt his artistic energy rekindled and the imperative of new ideas demanding formulation.

In the civil war of 1946-1949 some 80,000 Greeks died. The sound of gunfire, the ominous rattle of Katzourakis' infancy, has re-echoed down the post-war years and through the repressive regime of the Colonels: Greeks have much to forget. It is a background that has inevitably been reflected in Katzourakis's work. In 1950, following his mother's death, he went to live with her parents and stayed with them until 1963. There, he taught himself to draw — chairs, tables, studies in perspective. It became a compulsion strengthened by reading such books as Van Gogh's *Letters*; statements like "I have

a sure *faith* in art, a sure confidence that it is a powerful stream, which bears a man to harbour..." seemed addressed directly to him. Art had not provided a sanctuary entirely secure against the intrusion of grief but it had indicated the possibility of creating an environment in which there was room to live and breathe, and in which pain might more easily be born.

The introspective tendencies were tempered by a growing political awareness and this was to develop during his period at the Athens School of Art — the only Art School in Greece than, which he enters in 1963 in a time when political foment among students across Europe was increasing. He was there until 1968, the year after the Colonels' coup. The role of the School of Art in the Greek cultural life is particularly important, partly because of its monopoly position, and partly because of the restricted opportunities which Greece affords to see 20th century art, or indeed much of any art after that of its ancient civilization. Most students would have seen something of the work of leading Greek painters of this century, such as Tsarouchis, Theophilos, Kontoglou and Ghika (the four shown at Wildenstein in London in 1975 during the Greek Month organized by the ICA), but for a broader view would have had to rely largely on reproductions in books and magazines. For example, the first time Katzourakis saw paintings by El Greco and Rubens was after he had entered art school, when part of the collection of the shipowner Stavros Niarchos was exhibited in Athens. Through rare experiences like this but mainly through his own reading Katzourakis developed a view of art that made him wonder even more at the sense of values in the society around him. The physical changes in Athens were lamentable enough; tall blocks were rising as people, scared by the inflation of the Occupation and post-war periods, put their money into property. It seemed to Katzourakis that when they put money into art they bought *kitsch*, which confirmed the message of cultural impoverishment. Here was another element to which his own art had to be opposed.

He was very fortunate in having as a tutor at the School of Art the painter Yannis Moralis, whose work at the time was in transition from realism to abstraction. He was not an artist who needed the flattery of imitation by his pupils. Katzourakis was encouraged to develop his own identity and he was moving towards a well-structured painterly realism that drew on documentary sources.

While still a student, he had an exhibition which deeply impressed the critics and the public. In 1970, with four friends from the School of Art who all felt they shared the belief that art should be involved in the problems of the world, he founded a group called New Greek Realists.

In 1972 the five members of the group were able to go ahead with their plans and a venue was provided by the Goethe Institute in Athens. Around this time Katzourakis had been producing interesting montage effects, fragmentary images, again from documentary sources, but like frames of news film shot on the run, jostled by the events that were being recorded.

London gave Katzourakis a sense of renewal and liberation, and through St. Martin's and Croydon Schools of Art the long-awaited opportunity to continue his studies. The impact of the paintings in the National Gallery has already been noted. Certainly his period in England, a period begun in an isolation heightened by an alien culture and a foreign language, has produced a new perspective, in personal terms, in terms of the role of art as a political platform and in terms of the relationship between the art of the past and that of today. Many elements have been fused to produce the strength of Katzourakis's painting over the past few years. He no longer feels bound to spell things out too literally,

yet the individual components of a painting rarely serve a purely formal purpose. Take for example the jar of cobalt blue which he has placed in the foreground of one of the wings in a recent triptych, next to a portrait of Francis Bacon on the cover of a catalogue. The juxtaposition of these things harks back to the Bacon exhibition in Paris in 1977, when Katzourakis discovered, written in the visitors' book "We your investors are waiting for you to die, so eat cobalt blue." These poisonous sentiments seemed to justify his most pessimistic thoughts about the art world. It is important that his painting embraces such things. Yet in the end there seems nothing pessimistic about his work. The structure, the sense of space – a sense, one might say, of the sanctity of space – contain what is essentially a message of hope, brought by a messenger along a hard road and expressed with eloquence.

Ian Mayes
November 1981

Εγκυμοσύνη, ακρυλικό σε καμβά, 104×72 cm, 1974
Pregnancy, acrylic on canvas

Οικογένεια, ακρυλικό σε καμβά, 104×234 cm, 1974
Family, acrylic on canvas